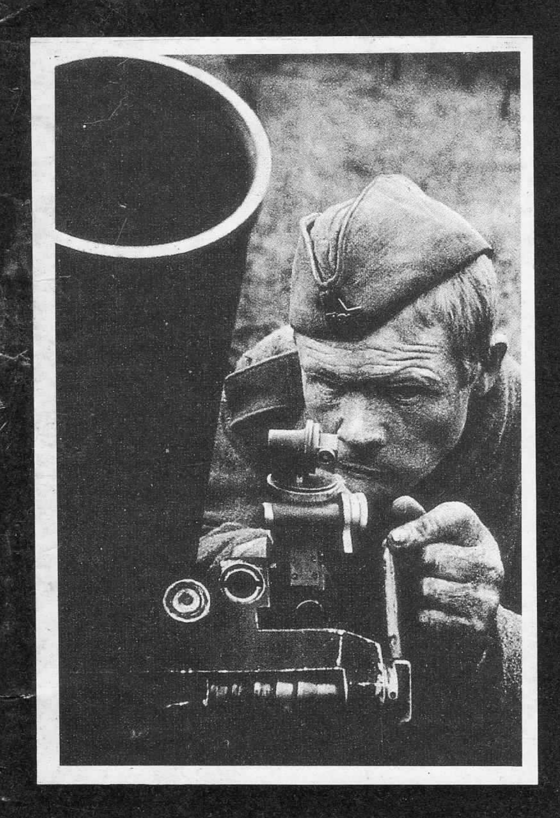
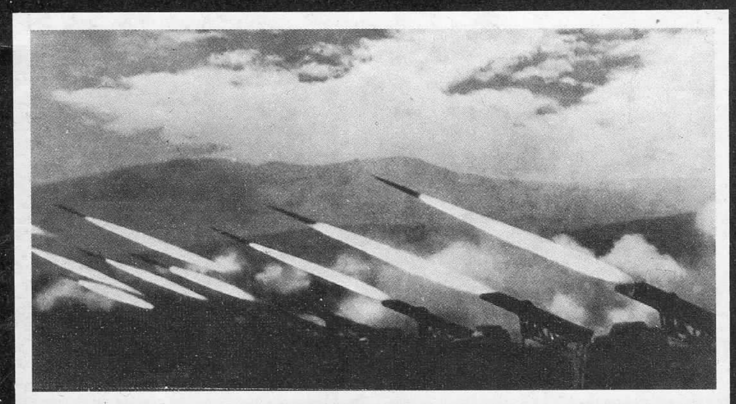
ISSN 0869-4648

ФОТОГРАФИЯ 95 3

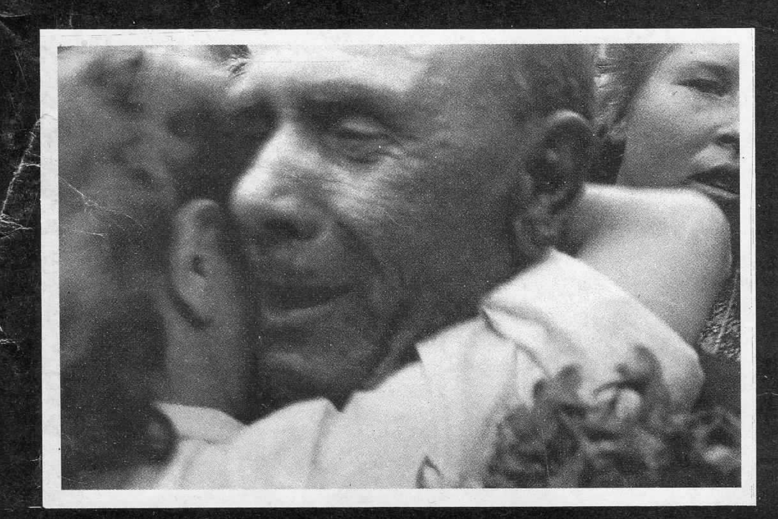


50 лет

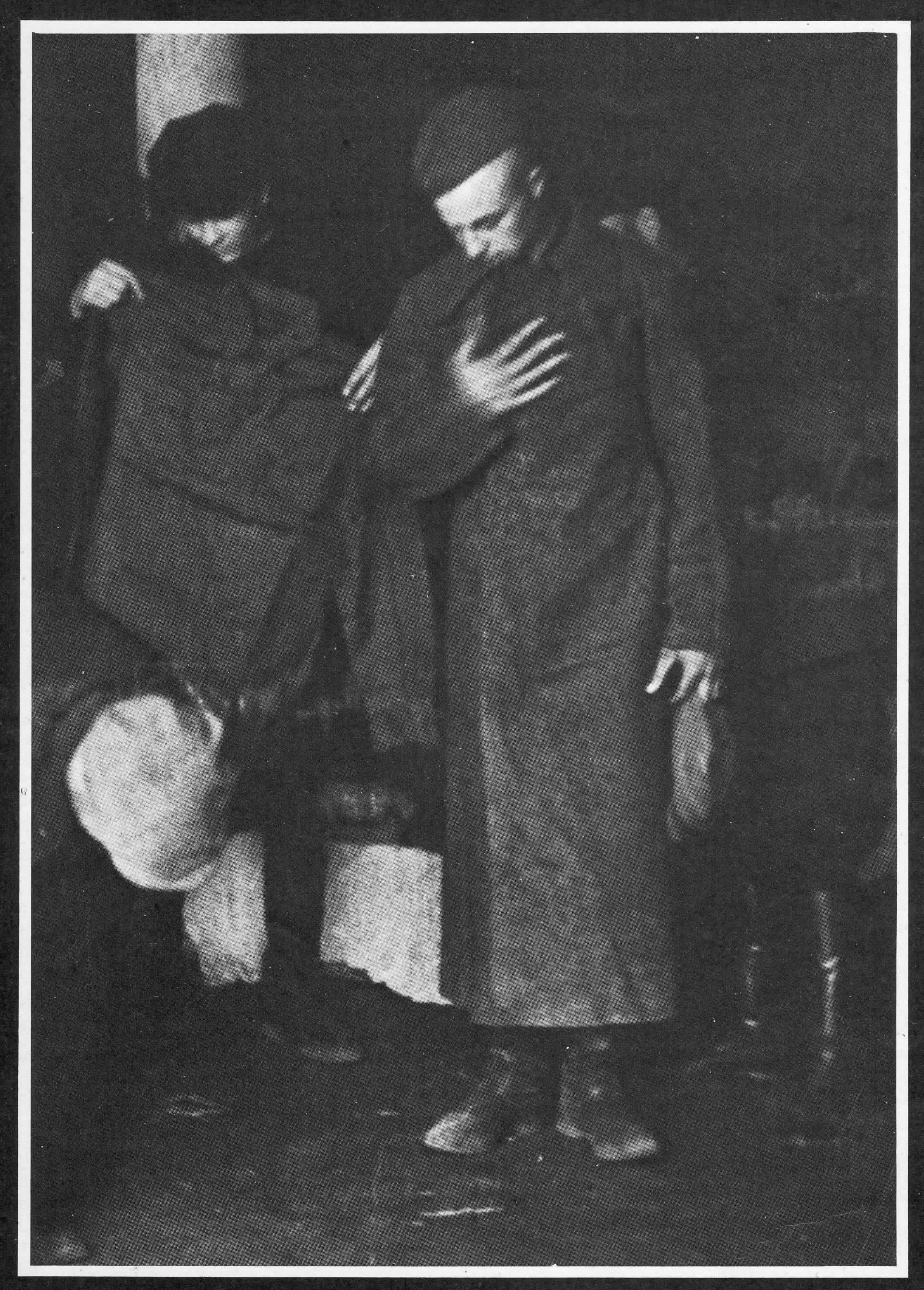












МОСКВА. 24 ИЮНЯ 1941 г.

ФОТО **АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА**

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

ФОТОГРАФИЯ

ИЗДАНИЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ РОССИИ МАЙ—ИЮНЬ 1995 ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр,
М. Лубянка, 16

Факс (095) 925-10-07

Телефоны:
отдел фотожурналистики
924-93-05
отдел фотоискусства
и фотолюбительства
925-10-15
отдел техники
925-10-07
отдел писем
925-10-09
коммерческий отдел
923-20-46

Сдано в набор 19.01.95
Подп. в печать 28.04.95
Формат 60×90 1/8
Печать офсет
Усл. печ. л. 6,5

Заказ 2853
С-3
АООТ «Тверской полиграфический комбинат»
170024, г. Тверь,
проспект Ленина, 5

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ
6 РАЗ В ГОД

НА ОБЛОЖКЕ:

В. ЮДИН МИНОМЕТЧИК И. ПОЛИКАРПОВ

А. ГАРАНИН ЖИЗНЬ ЗА РОДИНУ!

А. ШАЙХЕТ ЗАЛП ГВАРДЕЙСКИХ МИНОМЕТОВ

Г. ЗЕЛЬМА СТАЛИНГРАД. ТАНК «РОДИНА»

Г. ПЕТРУСОВ ВСТРЕЧА ВОИНОВ-ПОБЕДИТЕЛЕЙ

С. ЛОСКУТОВ ПОВЕРЖЕННЫЕ ФАШИСТСКИЕ ЗНАМЕНА

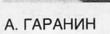
П. ДЕБАБОВ ВЕСНА ПОБЕДЫ. ГЕРМАНИЯ. МАЙ 1945 г.
Публикуется впервые

В НОМЕРЕ:

Фотолетописцы Великой Отечественной...

БЕСЕДА С ГЛАВНЫМ РЕДАКТОРОМ «КРАСНОЙ ЗВЕЗДЫ» ВОЕННЫХ ЛЕТ Д. ОРТЕНБЕРГОМ





А. ГАРАНИН



М. ТРАХМАН



А. ШАЙХЕТ



М. АЛЬПЕРТ

М. КАЛАШНИКОВ



М. САВИН

Д. БАЛЬТЕРМАНЦ



В. ТЕМИН



Н. СИТНИКОВ



С. ГУРАРИЙ





Я. РЮМКИН



Г. САНЬКО



Р. ДИАМЕНТ



О. ЛАНДЕР



Г. ЛИПСКЕРОВ



А. СТАНОВОВ



Г. ПЕТРУСОВ



М. МАРКОВ-ГРИНБЕРГ



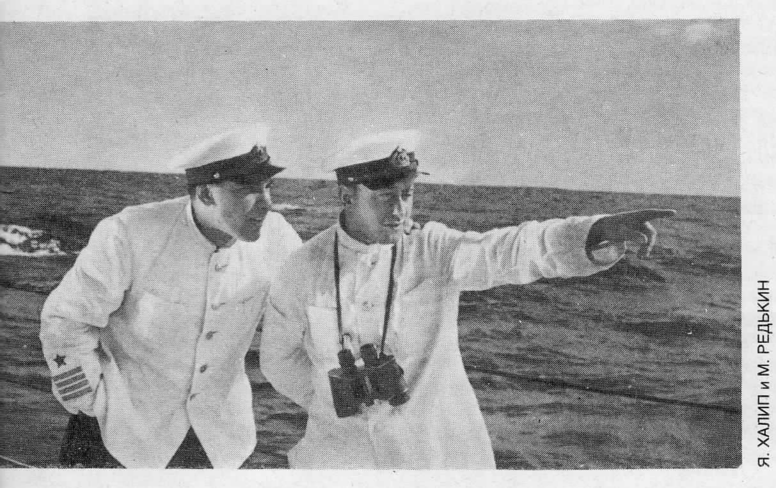
А. УСТИНОВ



Г. ЗЕЛЬМА



И. ШАГИН, Р. КАРМЕН и О. КНОРРИНГ



Я. ХАЛИП и М. РЕДЬКИН

— Давид Иосифович, когда началась война, всем газетам, в том числе и «Красной звезде», пришлось публиковать фотографии, к которым читатели просто не привыкли.

— Мне, можно сказать, повезло. До Великой Отечественной я был на двух, как их называют, малых войнах — на Халхин-Голе и на финской. И видел своими глазами, как работают фотокорреспонденты, так что в сорок первом особенно перестраиваться не пришлось.

— Накануне нашей встречи я спросил Евгения Ананьевича Халдея, чем была «Красная звезда» во время войны. Он сказал, что ее на фронте ждали, как никакую. Даже было запрещено делать из нее самокрутки.

— Да, так. Судите сами, в газете работали корреспондентами лучшие публицисты — Илья Эренбург, Михаил Шолохов, Алексей Толстой, Евгений Петров.

— А из фотографов?

— Темин, Капустянский, Халип, Хомзор, Боровский, Бернштейн, Кнорринг, Лоскутов... Увы, в живых из них не осталось никого.

Окончание см. на стр. 8.

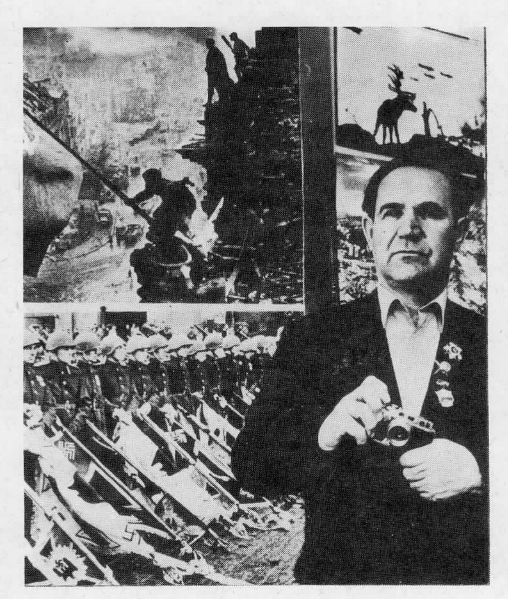
Вспоминают фронтовые фотокорреспонденты

«Войну издали не снимешь, войну можно снимать только вблизи»

Константин СИМОНОВ

ЕВГЕНИЙ ХАЛДЕЙ:

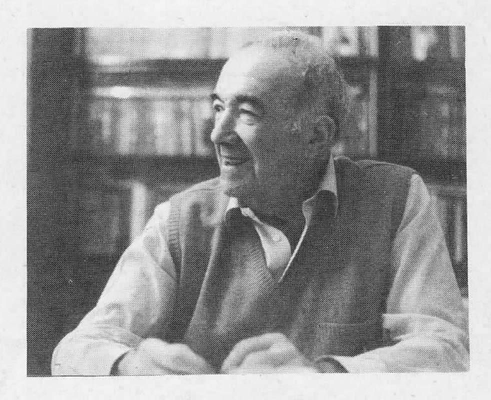
Двадцать второго июня сорок первого года я сделал снимок, который назвал «День войны первый». Это было на улице 25 октября, теперь Никольской, возле Фотохроники ТАСС, в 12 часов дня, когда люди собрались, чтобы слушать сообщение по радио о начале войны. Репродуктор был на крыше Фотохроники. А через шесть дней я



уже отправился на фронт, на Мурманское направление, Северный флот. Написал перед отъездом своему начальнику заявление с просьбой выдать мне 100 метров пленки. Он сказал: «Зачем тебе 100 метров пленки, через две недели война кончится нашей победой...» Дали мне только 60 метров. Но репортаж мой длился более четырех лет, потому что закончился он не Днем Победы, не Потсдамской конференцией и даже не Парадом Победы, а Нюрнбергским процессом, который и поставил точку на второй мировой войне. Впрочем, еще была война с Японией, где я тоже снимал. К счастью, она была недолгой.
Расскажу о моей работе на Нюрнбергском процессе. Прежде всего надо было снять весь зал, чтобы были видны все — и судьи, и обвинители, и защитники, и, разумеется, подсудимые — главные военные преступники. Среди последних первым номером шел Геринг, с ним у меня и получилась загвоздка. Перемещаться по залу во время заседаний суда я не мог, а с точки, откуда можно было сделать кадр, Геринг «не получался» — его закрывал своей фигурой дюжий охранник — американец. Что было делать? При строгостях, царивших на процессе, охранникам тоже отводились свои места, постоянные, всегда одни и те же. Вот на этом я и сыграл. Мне надо было без видимого нарушения порядка передвинуть этого охранника метра на полтора в сторону. Вступив с ним в «преступную связь», я уговорил его незаметно отодвинуться в точно договоренное время — ровно в полдень. Мы сверили часы, согласовали «гонорар» — две бутылки виски, я установил камеру на штатив — это был «Спидграфик», тяжелый, широкоформатный аппарат (кстати, подаренный мне Робертом Капой), навел на резкость и стал ждать. Вижу, мой «союзник» незаметно посмотрел на часы, потом убедился, что я на месте и точно в назначенное время начал медленно, неприметно для всех, смещаться в сторону. Когда Геринг открылся, я нажал на спуск, перевернул кассету, сделал еще кадр и показал американцу большой палец — о'кей, мол.
Геринг интересовал меня и еще по одной причине. Там, на процессе, в одной из комнат Дворца правосудия работал личный фотограф Гитлера Герман Гоффманн — разбирал свой архив, правда, под надзором охраны, его фотографии были нужны на процессе. Так вот, этот Гоффманн дал мне снимок, на котором был изображен Геринг, сидящий в высоком, мягком кресле — сытый, огромный, самодовольный, в мундире при орденах, а рядом на задних лапах, как собака, стояла львица и лизала ему лицо. И мне захотелось показать, какая расплата ждет зарвавшихся авантюристов. Решил снять его во время допроса. Но место, на котором сидели допрашиваемые, было от меня так далеко, что это казалось совершенно неосуществимым. И тут я опять прибег «к сговору» с официальным лицом. Совсем рядом с этой «трибуной» находилось место секретаря Главного советского судьи, и я его уговорил не приходить после обеда в зал — именно тогда должен был быть продолжен допрос Геринга. Я пришел пораньше, сел на его кресло, установил «Спидграфик» на полу под ногами, объектив поставил широкоугольный — иначе ничего не вмещалось, да и резкость надежнее, я же во время заседания должен был сидеть тише мыши и камерой не манипулировать. Когда начался допрос, выждав нужный момент — подловив соответствующее выражение лица, я сделал один-единственный кадр...

САМАРИЙ ГУРАРИЙ:

С первых же дней войны я, тогда фотокорреспондент «Известий», был прикомандирован к Ставке Верховного главнокомандующего, поэтому побывал на всех фронтах, снимал ноябрьский парад на Красной площади, первый залп «катюш» под Москвой, Сталинград, бои за Украину и Белоруссию, поверженный Берлин... Одним из самых запомнившихся событий для меня стала Крымская конференция. В конце января 1945 года меня срочно вызвали с фронта в редакцию и приказали самым тщательным образом подготовиться к ответственнейшей съемке, причем быть в штатской одежде. Это последнее требование оказалось выполнить наиболее трудно: никакой штатской одежды у меня в ту пору не было, так что пришлось раздобывать. Через несколько дней в указанное время прибываю на Курский вокзал, все тонет во тьме — светомаскировка тогда еще соблюдалась. Все было «спец» — спецзадание, спецэшелон, спецвагон для кинофотогруппы. Съемочной группой командовал Сергей Герасимов, известный кинорежиссер. Меня предупредили, что я единственный советский фоторепортер, которому доверено представлять всю прессу страны. Приехали мы в Ялту, где на конференции главам трех

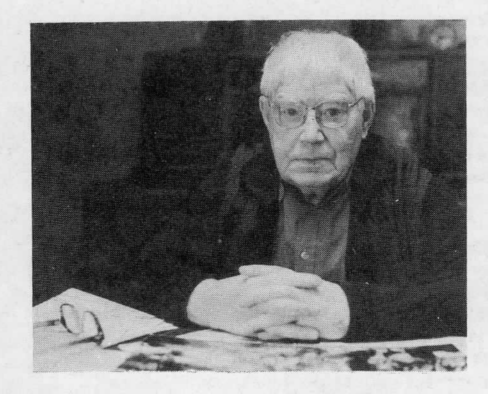


союзных держав предстояло обсудить завершающий этап войны против гитлеровской Германии и послевоенное устройство мира. Город был настолько безлюден, что создавалось впечатление, будто оттуда выселили всех жителей. Начали прибывать союзники. Особенно поразил меня Рузвельт. Когда на аэродроме приземлился его самолет, американского президента опустили на специальном лифте — он сидел в инвалидном кресле-коляске. В пенсне, черной накидке он показался мне очень походим на Чехова. Весь его облик говорил о недюжинном внутреннем мире и... болезни. Полной противоположностью, во всяком случае внешне, являлся Черчилль — насупленный, с неизменной огромной сигарой в зубах — он с ней и из самолета вышел. Чувствовалось, что это очень волевой и своенравный человек. Со Сталиным они держали себя почтительно, и, казалось, что они его не только уважали, но и побаивались — вероятно, так оно и было.
В один из дней мы должны были снимать Большую тройку в Ливадийском дворце, где шли переговоры. У меня с собой были две «Лейки», заряженные «Кодаком». Объектив — широкоугольник, 35 мм. Пока члены делегаций прохаживались и беседовали, я снимал жанровые кадры, и в одной камере пленка почти подошла к концу. Взялся за вторую. Главы трех великих держав уселись в кресла специально для фотографирования. Я сделал этот кадр, естественно, с несколькими дублями и помчался проявлять в отведенный для нас дом. Там непременно дежурил чекист. Открываю камеру и с ужасом вижу, что не перемотал пленку обратно в кассету — боже мой, я же ее засветил! Крышку захлопнул и, ни жив, ни мертв, стал проявлять. Что я пережил за эти десять минут, передать трудно — что там осталось на

этой пленке? От этого, в буквальном смысле, зависела моя жизнь, ведь все фотографии просматривал лично Сталин и отбирал, какие куда дать. Чекист спрашивает: «Ты что это, Самарий, такой бледный?» Устал, говорю, просто, а у самого в голове одна мысль, что меня ждет, если этот главный кадр засвечен? Выхватываю из бачка еще не промытую пленку и вижу — есть!!! Вот он этот снимок, спасся, и меня спас! А через два кадра от него пошла засветка. Пощадила меня судьба... Страх перед Сталиным был такой, что все на цыпочках ходили, а из кабинета задом пятились. У меня в его присутствии разум попросту выключался, и спасал меня только профессиональный автоматизм. Это теперь легко говорить о нем все, что угодно, а тогда... Нет, это не был, так сказать, голый страх, тут примешивались еще и другие чувства — уважения, любви, даже благоговения, и что-то еще трудно улавливаемое. Все надо рассматривать с позиций своего времени. А мой снимок тройки, из-за которого я столько пережил, в «Известиях» тогда напечатан не был, вместо него на первой полосе почему-то стоял скучный снимок Н. Власика — генерала, начальника сталинской охраны. Видимо, так распорядился сам «хозяин». Мой снимок появился в «Правде», но с замазанным фоном... Потом был конец войны, Парад Победы, Потсдамская конференция, но это уже «другая глава»...

АНАТОЛИЙ МОРОЗОВ:

Хочу рассказать о двух фронтовых встречах, результатами которых стали одни из лучших моих военных фотографий, потому что в ту пору фотоаппарат был всегда со мной и самые острые, самые глубокие переживания тут же фиксировались на пленку. Впрочем, иначе и не бывает, если ты знаешь и любишь свое дело...



Снимок называется «Их было пятеро». Вот его история. Осенью сорок третьего года я, фотокорреспондент фронтовой газеты «На разгром врага» пробирался по лесной тропинке к переднему краю нашей обороны. Вдруг неожиданно среди деревьев появились четыре солдата, которые несли на плащ-палатке своего товарища, убитого в стычке с гитлеровцами. Их лица были сосредоточенны и суровы, они даже не заметили, что их фотографирует какой-то офицер. Устало переставляя ноги, они медленно удалялись и скрылись за соснами. Мне удалось сделать только два кадра. Времена были непростые, и снимок в газете не появился...

Прошло много-много лет, и после опубликования снимка в «Правде» я получил письмо от матери, чей сын не вернулся с войны; один из разведчиков — а это были именно они — показался ей похожим на ее сына. Но, к сожалению, я не мог ей назвать ни имени, ни фамилии бойца. Потом, спустя немало лет, пришло еще одно письмо, оно было от солдата — Григория Семеновича Запорожцева. Он сообщил фамилии своих боевых друзей, поведал, что несли они своего командира, погибшего в разведке, откуда они его и вынесли, чтобы похоронить с почестями, как это и должно быть. Рассказал он о подвигах своих друзей, о своей судьбе — форсировал Эльбу, штурмовал Берлин, три раза был ранен. После войны окончил университет, стал преподавателем высшей математики. Вот так...

Другая встреча нашла свое отражение в одном из последних снимков, сделанных мной на войне. К вечеру 2 мая 1945 года, когда в Берлине прекратили сопротивление последние гитлеровские фанатики, я ходил вокруг рейхстага в поисках интересного сюжета. И вижу — к рейхстагу медленно идет солдат. Вид у него ужасно усталый и очень уж типичный для измотанных последними жестокими боями воинов — на груди автомат ППШ, за спиной «сидор» — так тогда называли вещмешки, котелок, видавший виды, на ногах тяжелые ботинки с обмотками, измятая шинель. Ясно, что он совсем недавно вышел из боя. Словом, солдат как солдат, я видел тысячи таких и в обороне, и в наступлении. И именно своей типичностью он привлек мое внимание. Солдат остановился и долго-долго смотрел на прокопченный, исщербленный пулями и снарядами рейхстаг, просто стоял и смотрел. И мне сразу представилось, сколько фронтовых верст прошел с боями этот человек и что он чувствует в этот момент. В нем для меня сосредоточилась вся наша армия, фигура его вырастала в исторический символ, что еще больше усиливалось тем, что и рядом и вокруг не было ни одного человека... И я снял его со спины не случайно, мне не нужно было видеть его лица — сама его фигура олицетворяла собой весь наш народ, измотанный войной, обносившийся, неимоверно уставший, но не утерявший своей богатырской силы и высокого духа.

А война еще не кончилась, еще яростно сопротивлялись недобитые немецкие части. Удалось ли моему солдату уцелеть в эту неделю, в конце которой я, в ту пору фотокорреспондент «Фронтовой иллюстрации», снял заключительный кадр нашей четырехлетней эпопеи — фельдмаршал Кейтель с лицом в багровых пятнах, трясущейся рукой подписывает Акт о безоговорочной капитуляции Германии...

ОЛЬГА ЛАНДЕР:

Очень сложно классифицировать по степени важности или остроты то, что происходит с тобой на войне, потому что каждый момент является для тебя главным именно тогда, когда событие у тебя перед глазами. Недаром же говорят, что для каждого солдата эпицентр войны в его окопе... Но сейчас, по прошествии времени, я бы выделила из сотен эпизодов, свидетелем и участником которых была, два наиболее для меня значительных.



Первый случай произошел на Украине. Где-то у самой передовой я, пристроившись за каким-то блиндажом, снимала солдат, отличившихся во вчерашнем бою, — такие портреты мы давали в нашей газете «Советский воин» 3-го Украинского фронта практически в каждом номере. Вдруг налетели фашистские самолеты, чего я, занятая своей работой, даже и не заметила, но команду «Всем в укрытие», к счастью, услыхала. Пулей влетела в блиндаж, это было так стремительно, что даже не почувствовала, что с меня слетела пилотка. Плюхнулась в угол, только успев заметить, что в противоположном углу сидит за телефоном связист и еще какие-то солдаты, и тут раздался страшный грохот — прямо в блиндаж угодила бомба. В себя пришла, только почувствовав, что меня откапывают. Когда меня вытащили, то я узнала, что никого больше в живых из этого блиндажа не осталось... Немного отдышавшись, стала искать свою пилотку и, как это ни удивительно, нашла, правда, она оказалась разорванной осколком бомбы. Чинить ее я не стала, сохранила на память о том дне...

Другое событие было в Венгрии. Произошло оно в самый канун 1945 года, точнее — 31 декабря. Я спешила в свою редакцию с задания — в тот день снимала на другом берегу Дуная, но знала, что намечена торжественная встреча Нового года, и потому хотела еще успеть проявить пленки и напечатать снимки в очередной номер. Вдруг вижу, навстречу мне все бегут. Кричат: «Поворачивай назад, немцы наступают!»

Это мне показалось просто какой-то дикостью — мы к этому времени уже привыкли только сами наступать. Ну, я им и отвечаю: «Как бы не так, уж до редакции как-нибудь доберусь». И добралась, только там уже почти никого не было. Эх, пропал такой стол! Да и компания-то подобралась отличная — приехали корреспенденты «Правды» Куприн и Акульшин, фоторепортер ТАСС Женя Халдей, другие коллеги... Пришлось отступить, правда, ненадолго, потом наш фронт снова рванулся вперед. Под Будапештом это было, и после тяжелых боев наши, сломив сопротивление противника, вошли в Австрию и встретили День Победы в самой Вене...
За годы войны мной сделаны тысячи кадров, но из них я люблю больше всего не боевые эпизоды, а очень спокойный снимок — широкая панорама, где много-много солдат слушают концерт бригады украинских артистов, приехавших на наш фронт. Сосредоточенны просветленные лица бойцов, еще не остывших от недавнего боя. Может, потому этот снимок так мне дорог, что в нем было что-то от уже почти забытой мирной жизни, о возвращении к которой мы тогда все так мечтали...

АЛЕКСАНДР СТАНОВОВ:

Начинал я войну помкомвзода в стрелковой роте и уже тогда был контужен. Потом стал фотокорреспондентом газеты 5-й армии «Уничтожим врага». Дело в том, что когда я служил действительную в Пролетарской дивизии, то уже поработал в редакции дивизионной газеты. Так что кое-



какой опыт у меня имелся. Должность фотокорреспондента — капитанская, а я был сержантом, что мне только помогало, так как солдатам я все же был ближе, легко входил с ними в контакт.
Самым волнующим, пожалуй, для меня был день, когда мы вышли на нашу государственную границу. Произошло это у реки Шешупа. Сначала мы ползли, потом перебежками, и вот она, граница. Заранее был приготовлен флаг, который здесь и водрузили. Но кроме этого, так сказать, «официального» символа, каждый солдат хотел оставить и свою собственную мету на этой святой черте. Многие запасли кто что мог — какой-нибудь кусочек красной материи, и их тут прицепили — это вроде бы как потом воины оставляли свои автографы на стенах рейхстага. Было это 17 августа 1944 года. Ну, я это все поснимал и поехал в редакцию, снимки тут же пошли в газету. В это время подтянулся второй эшелон с хозвзводом, в котором были пожилые солдаты. Они тоже свою лепту внесли — сделали пограничный столб, полосатый, по всей форме, правда, немного больше стандартного. Привезли его на лошадке и врыли на линии границы... Там мы простояли до 16 октября — готовились к дальнейшему наступлению. И вот начали переходить границу Восточной Пруссии. А там стоял немецкий погранстолб, на котором красовалась табличка с надписью «Ахтунг! Рейхсгренце!» — «Внимание! Граница империи!» И все старались переходить границу именно у этого столба, хотя можно было и в трех, и в пяти шагах, но всем хотелось непременно здесь. Один солдат в сердцах навернул по этой «вывеске» прикладом, и «империя» перевернулась «кверху ногами»...
И покатился поток наших войск дальше. Взяли Кенигсберг, потом Инстебург, где я впервые встретился с поэтом Александром Твардовским — он был в чине подполковника. И вот я смотрю, тащит он здоровенный ящик. Эге, думаю, никак поэты тоже трофеями интересуются... И ошибся. Ящик этот был со спичками, а их у нас не то что дефицит, а попросту не найдешь — прикуривали от «катюши» — кремень, кресало и фитиль. Так вот, Твардовский оделял всех встречных солдат и офицеров коробком спичек и радовался при этом как дитя. Потом сел на краю дороги и стал что-то записывать. Может быть, это у него рождались очередные строки «Теркина»? Потом мы с ним встретились на одном фольварке— это вроде имения, по-нашему. Там оказалась мать с двумя ребятишками — обычно все уходили, геббельсовская пропаганда внушила им, что их будут грабить, убивать и насиловать, висели плакаты с устрашающими изображениями «диких русских». А эта семья осталась. Мы им дали хлеба, они взяли его с опаской, но потом успокоились и с жадностью начали есть... Не тогда ли пришла мне в голову мысль — иллюстрировать «Василия Теркина» военными фотографиями? Но осуществить это удалось только много лет спустя — к 45-летию Победы в издательстве «Молодая гвардия» была выпущена подарочная книга, в которую вошло около двухсот моих фронтовых снимков. И что особенно радовало, так это то, что в начале книги стояла моя любимая фотография — солдат пьет воду из каски. Сделана она в последний день войны — я увидел бойца, видимо, связиста, у него была рация, он жадно пил воду именно из каски, и с подбородка стекали капли. Напился, оторвался от каски и сказал как-то очень звучно и внушительно: «Все!!!»
К 50-летию Победы в Смоленске будет поставлен памятник — одновременно и Александру Твардовскому, и Василию Теркину, то ли первому со вторым, то ли второму с первым — их уже не отделить одного от другого. Вот и сидят они рядышком, отлитые из бронзы, два воина и два поэта, ведь Теркин, каким он выведен в поэме, тоже натура поэтическая... А создан памятник на деньги, собранные смолянами, решившими увековечить память двух своих великих земляков...

МИХАИЛ САВИН:

Осенью сорок первого года редакция газеты Западного фронта «Красноармейская правда», где я служил фотокорреспондентом, была расквартирована в помещении издательства газеты «Гудок», в Москве. Отсюда мы и отправлялись на задания, потому что линия фронта находи-



лась всего лишь в трех десятках километров от города. Состав редакции был очень сильный — писатели Алексей Сурков, Александр Твардовский, Вадим Кожевников. Заходили к нам на огонек Константин Симонов, композитор Милютин, вообще множество интересных людей. Однажды пришел композитор Константин Листов, автор знаменитой «Тачанки», нашел Суркова и говорит: «Дай мне, Алеша, какие-нибудь стихи для песни». А тот отвечает, что вроде ничего подходящего нет, вот разве только это — и дает ему стихотворение «Письмо жене». Листов посмотрел, сказал, что это, пожалуй, подойдет, и ушел. Через несколько дней приходит и говорит: «Написал музыку, только вот инструмента нет». И тут он увидал мою гитару... Я и запел под собственный аккомпанемент: «Вьется в тесной печурке огонь...» Словом, состоялось первое исполнение этой песни. А на следующий день я опять отправился на передовую и понес эту песню солдатам, в боевые порядки, как тогда говорили. Ну, дальнейшую судьбу «Землянки» объяснять не надо. Кончилась война, прошло много-много лет, и в связи с каким-то юбилеем

Суркова готовилась телевизионная передача. Авторы ее решили, что в ней обязательно должна звучать «Землянка». Нашли хорошего тенора, кажется, оперного артиста, записали его, потом показали Суркову, а тот и говорит: «Нет, это не годится, тут должен быть простой солдатский голос и бесхитростное исполнение — пусть Миша споет...» Приезжает он ко мне вместе с Костей Симоновым и приказывает: «Бери гитару и поехали на телевидение». Привезли меня в Останкино, режиссер послушал и говорит: «Вот это то, что надо!» Так вот я спел «Землянку» уже на всю страну.
Одна из моих любимых фотографий, если можно так сказать о снимке трагическом, — кошка на пепелище. Это было летом 1943 года в период ожесточенных боев на Курской дуге. Я приехал в город Жиздру, где еще шли бои. Вижу — в земле какая-то дырка и там огонечек светится. Пролез туда, а там связист — кричит в телефон позывные. Спрашиваю, можно присесть? Садись, говорит, перекуси, тут вот у меня конина вареная... Просидел я у него до утра, а как рассвело, пошел по городу. Со мной за компанию увязался какой-то дед, а может, это я с ним? Город, по-существу, весь уничтожен, он мне только показывает — вот тут была школа, тут райком... И вдруг я слышу мяуканье, огляделся и увидел котенка, сидящего на обгорелой балке, — наверное, это был дом, где этот котенок прежде обитал. Кошки ведь, как правило, своего дома не покидают. Я его успел сфотографировать, а потом взял на руки и тут заметил, что у него не только ухо прострелено, но и одна лапка. Бог ты мой! Вот горе-то... А помочь ему ничем не мог — в вещмешке у меня было пусто, котенка и того накормить нечем. Вот такие были времена. Потом уж я понял, что фотография эта — символ человеческого горя, полного разорения жизни. Кошка — это олицетворение покоя и уюта, домовитости. Война оставила людей без дома, без родных, а за снимком этим видятся тысячи сел и городов, через которые мы прошли за войну, и пепелища были главными деталями пейзажа...

МАРК МАРКОВ-ГРИНБЕРГ:

На фронт я попал не фотокорреспондентом, а связистом — в военкомате почему-то зачеркнули мою военно-учетную специальность — фотокорреспондент — и сказали: «Пойдешь связистом». А я ведь репортером был еще в финскую войну... Попали под Орел, рыли окопы, землянки, и в первый бой я пошел с катушкой телефониста и с «ФЭДом», который выпросил в ТАССе. Он тоже был великолепным оружием — как и наши винтовки, и автоматы не боялся ни сырости, ни песка, проработал у меня безотказно до конца войны. Ну, когда меня перевели в армейскую газету «Слово бойца», я получил возможность «разглядеть» войну отчетливо, в деталях. Война имеет страшное лицо, но пока я сам был в бою, то ничего не видел — бежим, кричим «ура!», причем это «ура» сливается в один общий звук...
Однажды, в 1944 году, вместе с моим ближайшим фронтовым другом и коллегой Глебом Спиридоновым отправились, как обычно, на передний край, который проходил через лес. Вдруг слышим звук танкового мотора — это возвращалась из боя наша самоходка. В ней живым оставался только один водитель — весь расчет погиб. Выглядела эта самоходка жутко — оказывается, они ворвались в расположение немцев и перемололи там все и всех гусеницами. Просто кошмарное зрелище... Когда машина остановилась, водителя пришлось из нее вытаскивать — он был контужен и в шоке от того ужаса, что только что пережил. В сущности, мальчишка, ему лет 19—20 было. Дали ему передохнуть, я его сфотографировал прямо у гусеницы, стали спрашивать, а он говорить не может, но слышать вроде бы слышит. Глеб ему вопросы задавал «в письменном виде», а тот письменно отвечал. Наверно он потом от контузии отошел, а войны еще оставалось на несколько месяцев...

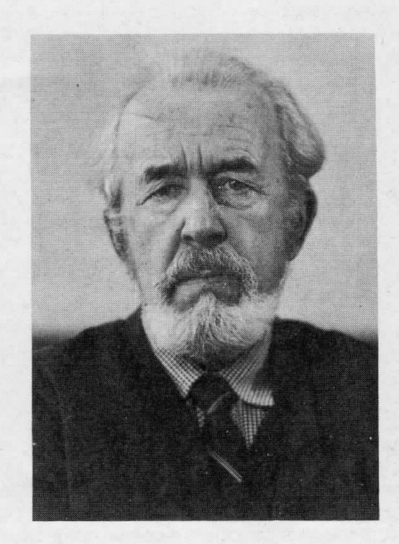


Где-то под Новозыбковом я приехал в часть штурмовой авиации — она прикрывала нашу дивизию. Командир полка мне говорит: «Подожди, у меня ушел в свободный полет штурмовик, один из лучших моих летчиков, и его до сих пор нет...» Наконец, он прилетел и докладывает, что обнаружил немецкий бронепоезд и завалил его под откос. Но в этом бою он потерял своего стрелка — радиста. Механики его тело вытащили из кабины, он был убит осколком зенитного снаряда. Разгром бронепоезда был для полка большой победой, но, увы, не подтвержденной фотоконтролем — на самолете не стояло аэрофотоаппарата. Летчик говорит: «Заправьте машину горючим, фотоаппаратом и стрелком, я полечу снова и все там сфотографирую». Фраза, прямо сказать, жутковатая, но тогда звучала вполне обыденно. И улетел. Вернулся уже почти в темноте и сел бесшумно — горючее у него кончилось, еле дотянул...

Ну и, конечно, памятным стал для меня День Победы. Был он и радостным, и трагическим. Рано утром 9 мая прекратился огонь, и мы узнали, что Германия капитулировала. Я снимал, как немецкие командиры сдавали свои части, подписывали, так сказать, акты капитуляции на «низком уровне». Не жалея пленки, делал кадр за кадром — уже как бы для истории — вот они, поверженные солдаты «тысячелетнего рейха». И тут мне сообщили, что неподалеку обнаружен фашистский лагерь смерти Штутгофф. Приехали туда, и нам открылось страшное зрелище — многорядная колючая проволока, по которой пропускалось высокое напряжение, бараки, крематорные печи, люди, замученные и еще живые, ну, в общем, все то, что теперь всем уже известно, а тогда мы это увидели впервые и были просто потрясены. Я снял там кадры, которые нельзя смотреть без содрогания. Вот таким он был для меня День Победы...

ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ:

На войне, как и вообще в жизни, никогда не знаешь, как тобой распорядится судьба. Об этом свидетельствуют два вроде бы и не связанных между собой эпизода.
В 1942 году никаких заметных побед мы, как известно, не одерживали ни на земле, ни в воздухе, и меня очень раздражали снимки, публикуемые в газете «Сталинский сокол» и созданные в основном с помощью ножниц. Создавалось впечатление, что мы просто крошим немецкую авиацию. И мне захотелось сделать фотографии, правдиво показывающие нелегкую боевую работу нашей авиации. С этой целью я прибыл в полк пикирующих бомбардировщиков резерва главного командования. Четырежды летал с ними на бомбежки, меняя каждый раз машины, чтобы было другое место в строю. Но у меня никак не получался снимок отрыва бомб, который я считал совершенно необходимым. Сделать его оказалось неимоверно трудно, нужно было высунуться под брюхо машины — поистине «смертельный трюк». И вот в



Окончание см. на стр 10.

Фотолетопись Великой Отечественной

Окончание. Начало см. на стр. 2.

— Давид Иосифович, могли бы вы нарисовать обобщенный портрет фронтового фотокорреспондента? Конечно, все они разные, но попробуйте.
— Он прежде всего был смелым, он не задумывался, опасно или не опасно под пулеметным или минометным огнем. А иначе и фотографий не было бы. В «Красной звезде» был строгий приказ: снимать только то, что видел своими глазами.
— В вашей книге «Это останется навсегда» есть три главы, посвященные фоторепортерам. Может быть, припомните наиболее яркие эпизоды из репортерских будней.
— Сергею Лоскутову везло на фронтовые приключения. В сорок четвертом он и журналист Асанов вместе с передовыми частями вступили в столицу Латвии, собрали материал, сделали снимки и самолетом возвращались в Москву. К Москве подлетали в темноте. Пилот никогда не летал ночью, потерял ориентиры, а механик каждые пять минут объявлял: «горючего осталось на столько-то». Центральный и Тушинский аэродромы были закрыты из-за непогоды. Горючее на исходе. Исчезла последняя надежда. В эти минуты Лоскутов уложил отснятую пленку в сумку с запиской, которую следует привести дословно: «Москва. Редакция «Красной звезды». Товарищи, находимся над Москвой. Ни один аэродром не принимает. Горючего осталось на 5—7 минут. Сейчас где-то на окраине Москвы будем падать. Материал мой и Асанова о взятии Риги в моей полевой сумке. Прощайте, друзья. Жаль, что не придется побывать в Берлине. А час победы так близок. Не забудьте мою семью. Борт самолета ЯК-6. 13 ноября 1944 года. Лоскутов». Самолет в последнюю минуту приземлился в Химках. Снимки Лоскутова и очерк Асанова были поставлены в номер. Но записка Сергея Лоскутова — свидетельство мужества человека, для которого воинский и профессиональный долг превыше всего...
А вот еще один пример. В конце июля сорок первого года ко мне в редакционный кабинет ввалилась репортерская группа с требованием тотчас же отправить на фронт. Один из них положил на стол копию приказа по Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР от 14 мая 1941 года. В документе я прочитал, что Халип Яков Николаевич назначается на должность исполняющего обязанности ответственного редактора журнала «Советское фото».
— А вот моя просьба, — сказал Халип, — в связи с тем, что бумага необходима на более серьезные цели, прошу закрыть журнал «Советское фото», а меня направить в действующую армию фотокорреспондентом.
Мне понравилась решительность редактора «Советского фото», готового пожертвовать журналом, чтобы отправиться на войну... В годы войны газета не раз печатала фронтовые снимки Халипа и его коллег.
Но, пожалуй, самым отважным фотожурналистом был Виктор Темин. В августе сорок первого года он пришел ко мне в «Красную звезду» и сказал, что редактор газеты, где он тогда работал, уволил его.
— За что?
— За трусость и дезертирство с фронта.
Я изумился, зная Темина по Халхин-Голу как мужественного фотокорреспондента.
— У меня, — объяснил он, — была командировка на Юго-Западный фронт. По пути я узнал, что наши войска вошли в Иран. Подвернулся самолет, а связи с редакцией не было, я полетел в Иран и возвратился со снимками. Мне сразу же вручили приказ об увольнении.
Я позвонил редактору этой газеты. Он подтвердил версию Виктора Темина.
— Темина забираю в «Красную звезду», — сказал я редактору. — Дисциплину он мог нарушить, это в его характере, но трусом он не был и не мог быть... И я послал своему коллеге один из халхингольских снимков Темина.
— Верните мне Темина, — попросил редактор. Но нет, я отдал приказ о зачислении Темина в «Красную звезду». Так легендарный репортер перешел в нашу газету.



Создатели фотолетописи Великой Отечественной войны заслуживают самого высокого уважения. Именно им мы в наибольшей степени обязаны тем, что сегодня, 50 лет спустя после Великой Победы, миллионы людей в России, в ближнем и дальнем зарубежье с чувством глубочайшей признательности и уважения всматриваются в фотокадры военной поры, «прочитывают» страницу за страницей героические дни, месяцы и годы противоборства фашистской агрессии. Победа для каждого из нас ассоциируется не только с именами полководцев, героев-солдат и тружеников тыла, но и с неповторимыми, живущими в памяти каждого фотокадрами войны.

Вел беседу М. ЛЕОНТЬЕВ



ФОТО **НИКОЛАЯ РАХМАНОВА**

Участники встречи в редакции в 1985 г.

Первый ряд (слева направо):

ЮРИЙ ЧЕРНЫШЕВ,
МАРК МАРКОВ-ГРИНБЕРГ,
МИХАИЛ ГРАЧЕВ,
АЛЕКСЕЙ МЕЖУЕВ,
БОРИС ЯРОСЛАВЦЕВ,
АЛЕКСАНДР УСТИНОВ,
АЛЕКСАНДР ДИТЛОВ,
ОЛЬГА ЛАНДЕР,
ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ,
ЯКОВ ДАВИДЗОН,
НИКОЛАЙ ХАНДОГИН,
ТИМОФЕЙ МЕЛЬНИК.

Второй ряд:

ЯКОВ РЮМКИН,
ВЛАДИМИР ЮДИН,
РОБЕРТ ДИАМЕНТ,
АЛЕКСАНДР СТАНОВОВ,
АЛЕКСАНДР ДМИТРИЕВ,
БОРИС ВДОВЕНКО,
НИКОЛАЙ СИТНИКОВ,
МИХАИЛ МЕЛЬНИК,
АНАТОЛИЙ ГРИГОРЬЕВ,
АНАТОЛИЙ ЕГОРОВ,
ВАСИЛИЙ АРКАШЕВ,
МИХАИЛ САВИН,
АНАТОЛИЙ СКУРИХИН.

Третий ряд:

ЕВГЕНИЙ ХАЛДЕЙ,
ГЕОРГИЙ КОНОВАЛОВ,
АЛЕКСАНДР ГОРЯЧЕВ,
МАРК РЕДЬКИН,
САМАРИЙ ГУРАРИЙ,
ДМИТРИЙ БАЛЬТЕРМАНЦ,
АНАТОЛИЙ МОРОЗОВ

Окончание. Начало см: на стр. 7.

последнем полете мне наконец-то повезло, да и другие кадры вышли на славу. Прилетев, я, предвкушая сенсационную публикацию, кинулся проявлять пленку. Заложил в бачок, как обычно, сразу две... Когда после фиксажа переложил их в воду, то с ужасом увидел, что пленки слиплись. Это повергло меня в такую депрессию, что я неделю валялся на нарах в землянке... Однако надо и жить, и продолжать свою работу тассовского фотокорреспондента. И я, выйдя на божий свет, включился в общие дела, первым из которых в тот день был ритуал проводов на боевое задание — тут выходили все, кто обслуживал аэродром невзирая на должность и специальность. Происходило это не одномоментно, потому что самолеты же взлетают не одновременно, и первая группа ходит по кругу, ожидая, пока к ней не пристроятся все остальные. Так происходило и на сей раз — машины кружились над аэродромом, стоял мощный гул моторов... И вдруг этот гул приобрел иную тональность. А надо сказать, что наши уши уже были натренированы, и мы сразу поняли — гудят немецкие бомбардировщики Ю-88, «Юнкерсы». Это был массированный налет — завыли бомбы, загремели разрывы. Все кинулись в лес, окаймляющий аэродром, ищя там защиты, а я наоборот — на летное поле, сообразив, что именно по лесу и начнут бить: по его краю находились стоянки самолетов. К счастью, самолеты улетели, и бомбить там было нечего. Но бомбы посыпались на летное поле, и не потому, что немцы сумели правильно оценить ситуацию— они просто элементарно промахнулись. Я буквально вжался в землю, вокруг свистели осколки—они били осколочными бомбами, зная, что аэродром полевой, стационарных строений не имеет и фугаски наносили бы меньший урон нашим самолетам, будь они «дома». Когда немцы улетели, над летным полем еще долго клубилась пыль, из которой я выскочил к изумлению «населения» живым и невредимым, только шинель и шапка пострадали — их нещадно посекло мельчайшими осколками.

ЮРИЙ ЧЕРНЫШЕВ:

Сталинградскую эпопею я прошел всю — от первого до последнего дня фотокорреспондентом газеты легендарной 62-й армии в звании рядового, хотя должность моя и была офицерская. В Сталинград мы прибыли весной сорок второго, когда бои шли еще где-то в Донских степях, и тут все было спокойно, будто и войны нет. А потом начался ад. Немцы обрушили в конце августа на город тысячи тонн авиационных бомб. Зрелище было страшное — все рушилось и пылало. В тот день я пошел в редакцию областной газеты — разжиться у них пленкой и химикатами. Тут в крышу ударила бомба, и мы все побежали в подвал, потом еще одна бомба, и в подвале погас свет. Мы выскочили оттуда и побежали по улице. Там творился кошмар — люди метались, здания горели... Пришлось еще прятаться, потом бомбежка затихла — у немцев был обед! Я побежал в свою редакцию, она находилась в стороне от центра, и тут увидел такое, что застыл на месте потрясенный — бомбой срезало переднюю часть дома, просто исчез весь фасад, и обнажились комнаты без передней стены, ну как сцена в театре, только тут шел какой-то жуткий нечеловеческий спектакль. В одной из комнат третьего этажа сидела совершенно седая женщина, хотя совсем не старая, она облокотилась на колени и смотрела в пространство как загипнотизированная, я не понимал, что с ней, вероятно, она помешалась. И было отчего: огромное пространство перед ней — горящий город от края до края... И такой меня обуял ужас, что я даже не подумал взяться за фотоаппарат.

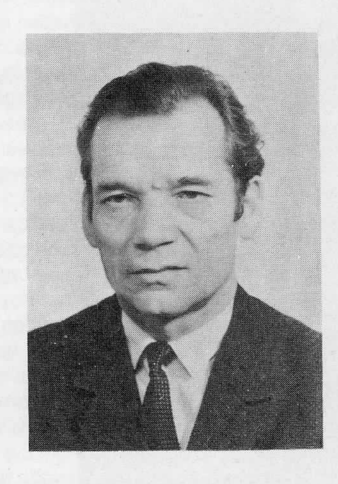


Я снимал все, что происходило в Сталинграде, но из этого очень мало что попадало в газету — трагических кадров не пропускали, а там была сплошная трагедия. Но я сберегал негативы, правда, часть из них погибла во время пожара в землянке, но основная съемка все-таки сохранилась. Кстати, из-за этого я чуть не попал в штрафную роту. Получилось так. Нам выдавали очень мало пленки и ту по счету, да и других материалов просто крохи. Так вот, меня обвинили, что я трачу зря много пленки — раз в катушке тридцать шесть кадров, то я, мол, и должен сдать в газету столько же снимков! А сколько сдал? Куда девал пленку?! А я снимал много, в том числе трагические и страшные вещи. Все это я сохранил, и это теперь живая история, потому что я снимал войну такой, какой она была, а не такой, как ее было разрешено официально показывать. Спас меня от штрафной начальник политотдела — вызвал тех, кто меня туда отправлял, и говорит: «Этот солдат делает историю, а вы его в штрафную?! За какую-то пленку?! А кем мы его заменим? Вы подумали? У нас и так каждый человек на счету...» Вот так я и уцелел, а иначе как бы я доказал, что пленка вся на месте — не мог же я им показать все, что я отснял. Эти кадры и после войны многие десятилетия нельзя было опубликовать — один раз только проиллюстрировал я Чуйкова снимком, где солдат наш убитый, а кроме этого ни в одном журнале или газете такие снимки не давали, и на выставках жюри, а скорее всего, цензура — она и все выставки просеивала — в сторону отодвигала. У меня был страшный триптих с убитыми людьми и черепами, это ведь лучше любых слов свидетельствовало о том, как стояли насмерть защитники Сталинграда.
И еще насчет пленки — разведчики взялись меня снабжать трофейной пленкой — притаскивали по несколько кассет от немцев, но иногда это, как говорится, выходило мне боком — среди них попадались и отснятые, и тогда я гробил свою съемку. Знал бы заранее — проявлял бы то, что ими отснято, и, таким образом, имел бы исторические кадры, так сказать, с другой стороны...

НИКОЛАЙ СИТНИКОВ:

Война меня застала на реке Сейм, под Курском. Работал я тогда фотокорреспондентом молодежной газеты и внештатно сотрудничал с Фотохроникой ТАСС. В штат меня зачислили в конце сорок второго. За мной была «закреплена» авиация дальнего действия, но, разумеется, давались и другие задания. Первые дни снимал в глубинке Курской области — «отражал», как народ переходит на военную жизнь. Потом мы отошли к Туле, откуда меня, как приписанного к воздушно-десантным войскам, отправили на формирование особого полка, готовящегося к действиям в тылу врага. Первым нашим заданием было уничтожение штаба 12-й немецкой дивизии, находящегося в Угодском Заводе. Мы пробрались туда через Серпухов и штаб этот разгромили. За участие в этой операции меня 4 декабря 1941 года наградили первым орденом Красной Звезды за № 20920. Затем мы действовали вместе с партизанами по всему Подмосковью. Тут я выполнял как бы две должности — политрука и фотокорреспондента, фотографировал партизан, отличившихся в боях, в которых и сам участвовал в качестве одного из командиров с двумя видами оружия — фотокамерой и автоматом... В конце января попал в госпиталь с пулевым ранением колена. Как ни старались врачи, ногу спасти не удалось — в марте сорок второго ее пришлось ампутировать выше колена. В Теплом переулке мне сделали протез, весьма удачный — я на нем провоевал все остальные годы Великой Отечественной, уже фотокорреспондентом ТАСС. Довелось мне побывать и на Курской дуге в частях генерала Батова, с которым встречался и в Сталинграде. Это был замечательный человек и храбрый боевой генерал. Вообще на войне я видел много прекрасных людей, снимал их. Если теперь начать разглядывать все лица воинов, то потребуется уйма времени и боль-

шая затрата нервной энергии, потому что за каждым человеком стоит не только какая-то конкретная история, но и вся картина войны, сосредоточенная как бы в обобщенном образе. Конечно, за героическими эпизодами видится и много трагедий, потерянных жизней, увечий, душевных надломов. Судьбы большинства людей мне остались неизвестны, далеко не все дошли до победы... Побывал в Сталинграде — по



дороге туда, в районе Поворино, мы попали под страшную бомбежку. Жаль, не удалось снять пленение Паулюса — пока добрался до центра от завода «Красный Октябрь» его из подвала универмага уже переправили в другое место. Снять его успели Георгий Липскеров и Анатолий Егоров. Правда, и на мою долю достался пленный: на площади Павших борцов вдруг открылся колодезный люк и оттуда вылез прятавшийся там немецкий солдат. Ну, я его передал бойцам, собиравшим пленных — немцы и румыны уже тысячами сдавались. Там же снял я, как на поле боя солдатам вручают ордена. Они еще не остыли от огня и были оглушены наступившей тишиной...
Помнится такой случай — на аэродроме в Монино, откуда действовала авиация дальнего действия, я встречал возвращавшиеся с боевого задания самолеты. Один из них приземлился как обычно, но летчик не мог вылезти из кабины. Когда его вытащили, увидели, что комбинезон полон крови. Это был Костя Сидоров. Его тут же отправили в госпиталь. Вылечили, а вот удалось ли ему дойти до конца войны... Ведь впереди было еще очень много сражений...
Конец войны мне запомнился так: с двенадцатого этажа гостиницы «Москва» я снимаю салют Победы. Работаю спокойно и обстоятельно, камера на штативе, передо мной панорама центра Москвы — и Красная площадь, и Кремль, и Манежная — все запружено народом, яркие огни салюта, пронзительные лучи прожекторов — словом, триумф победителей. Такой фотографии ни у кого нет, чем я очень горжусь. Она обошла страницы многих газет, печаталась на плакатах «Окон ТАСС», развешенных по всему городу. Жаль, конечно, что на плакатах не была указана моя фамилия...

МИХАИЛ ГРАЧЕВ:

Осенью сорок первого — уже был снег — я выехал за город снимать строительство оборонительных сооружений. Фронт стоял километрах в тридцати от Москвы, и от редакции «Известий» до него было всего ничего. К таким поездкам мы были готовы в любой момент, так как находились в редакции на казарменном положении. В моем распоряжении была машина «эмка», но с усиленным мотором, который давал возможность развивать скорость до ста километров, что по тем временам считалось отличным. Снял все, что нужно, возвращаемся. На одном посту нас остановили: «Вы куда, там идет бой!» Мы показали пропуск — «Проезд везде», еще малость поспорили, услыхали в ответ: «Ну, черт с вами...» и двинулись дальше за грузовиком, который проскочил вперед, пока мы препирались. Уже проехали мост через канал у Химок — что за чертовщина? Стреляют и слева и справа! Грузовик вспыхнул и завалился в кювет. Шофер мой погнал машину зигзагами, но одна пуля нас достала — пробила лобовое стекло между нами. Это произошло рядом с Химкинским речным вокзалом. И тут нам наперерез на дорогу выскочил танк, а с другой стороны — второй. Дальше их обнаружилось еще четыре, и все белые, в зимней маскировке. Танкисты вылезли, матерятся, ну мы им тут же раздали свежие газеты — их всегда брали с собой, чтобы снабжать бойцов: газеты для них были лучшим подарком. Они нам рассказали, что неподалеку высадился немецкий десант с заданием взорвать мост через канал, вот их и уничтожают... Когда чуть-чуть поутихло, стали считать пробоины. Одна пуля прошила машину насквозь, вторая чиркнула по моему воротнику, третья застряла в запасном колесе, ну, а четвертая сделала ту самую дырку в стекле...
Во время московской обороны снял я летчика, получившего звание Героя за ночной таран — Виктора Талалихина. Рука правая у него была забинтована — прострелили в том бою. Патроны у него кончились, и он понял — уйдет вражеский бомбардировщик, ну и отрубил ему винтом хвост. Видел я потом этот разбитый самолет и погибших летчиков — асов, у каждого полно наград. У них обнаружили карту Москвы — кружочками были отмечены важнейшие объекты бомбежек. Один из кружочков красовался там, где стояли «Известия».
С авиацией связан и еще один острый момент. Мы возвращались с фронта в Москву, где-то под Ростовом нас атаковал «мессер» и, к сожалению, не промахнулся — был тяжело ранен командир экипажа. Когда мы оторвались, второй пилот попросил меня подержать штурвал, а сам стал вытаскивать командира из его кресла, чтобы перенести в фюзеляж, где можно оказать помощь — тот буквально истекал кровью. Я имел отдаленное представление о пилотировании, но крепко держал штурвал. Второй пилот что-то долго не возвращался, как выяснилось, ранен был еще и стрелок-радист, его он тоже перевязывал. Потом время от времени он подходил, что-то подправлял в курсе и возвращался к раненым товарищам. Так я и довел самолет почти до самой Москвы...
9 мая застало меня в Москве, и я тут же отправился на Красную площадь — там уже с раннего утра все было запружено народом. Весь день я снимал, как ликуют люди, а вечером — огни победного салюта. Ну, конечно, не только там, но и по городу походил — всюду счастливые лица, люди целуются, качают воинов, оказавшихся в этот момент в столице. Потом, когда публиковались те снимки, «Известия», да и я получали много писем от тех, кто попал в кадр.
А заключительной съемкой можно считать встречу воинов, возвращавшихся с фронта домой. Причем побывать я успел и на Белорусском, и на Рижском вокзалах. Но лучшие мои снимки были сделаны именно на Рижском. Там удалось поймать волнующий момент — трое солдат обнимаются перед тем, как расстаться. «Правда» напечатала этот снимок, но перепутала подпись — будто это на Белорусском, и пошла с тех пор эта ошибка повторяться. Позже меня отыскал один из этих солдат, и много лет спустя я сделал очерк в журнале «Советский Союз», где рассказал историю этой фотографии.



Репортеры-союзники

С. ГУРАРИЙ ЯЛТИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, 1945 г.



Е. ХАЛДЕЙ НЮРНБЕРГСКИЙ ПРОЦЕСС. ДОПРОС ГЕРИНГА. 1946 г.

В те далекие предвоенные годы, более полувека назад, они ничего не знали о творчестве, да зачастую и о существовании друг друга. Евгения Халдея, Самария Гурария, как и Гаранина, Бальтерманца, Шагина, Петрусова и многих других наших известных фотожурналистов, отделяла от репортеров «Лайфа» и других западных изданий непроницаемая стена настороженности, недоверия, подозрительности. То были «идейные враги», «акулы буржуазной прессы» в представлении буквально каждого советского журналиста.

Но вот вторая мировая приоткрыла совсем чуть-чуть плотный занавес, который в послевоенные годы снова наглухо отделил их друг от друга, получив название «железный». Приоткрыт он был на Эльбе, в последние дни войны, когда союзники в борьбе против фашизма внезапно очень близко увидели друг друга. Фоторепортеры, коллеги, товарищи по трудной и опасной профессии — Марк Редькин, Александр Устинов и «лайфовец» Альфред Айзенштадт — в один час или минуту снимали рукопожатие советских и американских солдат. Возможно, именно тогда впервые вслух и с должной мерой уважения были произнесены имена Роберта Капы, Маргарет Бурк-Уайт, чьи фотографии военных лет обошли многие иллюстрированные западные издания.

В наши дни, спустя полвека после Великой Победы, мы вправе вспомнить их имена и поставить их рядом с именами наших прославленных репортеров, создателей феноменальной фотолетописи.

Мы вправе утверждать, что наши фотожурналисты оказались в годы войны не менее профессионально сильными и умелыми, чем их западные коллеги, хотя имели на вооружении куда менее совершенную технику.

На этих страницах публикуются снимки, которые вряд ли знакомы читателям нашего журнала. Причем по разным причинам. Допрос Геринга, снятый Евгением Халдеем, многие годы пролежал в архиве нашего известного фотомастера по «цензурным соображениям». А неоднократно опубликованные в зарубежных изданиях снимки американцев и француза до последних лет оставались для нас практически недоступными.

Но время пришло. И мы отдаем должное тем, кто сегодня своими снимками тех лет напоминает о кровопролитной, суровой и счастливой в своем победном финале борьбе с фашизмом.

Г. МИХАЙЛОВ

Снимки предоставлены Фотоцентром Союза журналистов России



А. АЙЗЕНШТАДТ (США) ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ. 1945 г.





П. ВАЛЬС (ФРАНЦИЯ) ПРИЕЗД ДЕ ГОЛЛЯ В ПАРИЖ ПОСЛЕ УХОДА НЕМЦЕВ. 1944 г.



Р. КАПА (США) ГЕНЕРАЛЫ ЭЙЗЕНХАУЭР И МОНТГОМЕРИ

Встреча с Высоцким



ФОТО З. ГАЛИБОВА

Вышел в свет фотоальбом болгарского фотохудожника Зафера Галибова «Владимир Высоцкий»*

В руках Мастера фотоаппарат — не только рабочий инструмент, но и палитра, на которой смешиваются страсти. Глядя на фотодокументы Зафера Галибова, где изображен Владимир Высоцкий, невольно задаешься вопросом: это искусство — фотография или же, как нас «учили» — это застывшая жизнь? Здесь жизнь, но не застывшая, а живая: это момент творчества, самоотдачи, самопожертвования ради одного — истины в искусстве.
Даже знатоки на некоторых фотографиях Галибова принимают Янг Суна — Высоцкого из спектакля «Добрый человек из Сезуана» по пьесе Брехта за Гамлета. Все оттого, что не многим удалось увидеть В. Высоцкого на сцене. Сколько их, удачливых — несколько тысяч? Сколько вмещал маленький зал Таганки? Миллионы слушали магнитные записи, и для них Высоцкий — яростный «Якистребитель», сказочник, бегун на длинные дистанции... У Зафера Галибова на фотопленках сохранилось живое творчество Высоцкого.
Около тридцати фотографий увидели зрители Израиля, Финляндии и Болгарии на выставке З. Галибова «Театральные встречи с Высоцким». Но не в России. Как театр на Таганке впервые выехал на зарубежные гастроли в Болгарию в 1975 году, так и Музей В. С. Высоцкого в 1993 году с выставкой «Охота на волков» побывал в Софии. Во время выставки нам удалось познакомиться и подружиться с Зафером Галибовым.
Девятнадцать долгих и приятных месяцев фотографической работы — в Москве, Софии и Амстердаме — и появился на свет альбом фотографий драматического актера Владимира Высоцкого. Оригинальные фотографии, представленные в альбоме, дают возможность увидеть В. Высоцкого в новом качестве — как Гамлета, доброго человека из Сезуана, Керенского, революционного матроса... И хочется перечитать Шекспира, Брехта...

НАТАЛЬЯ МАСЛОВА,
автор-составитель альбома

* Владимир Высоцкий. — Изд. АООТ «МЕТККО». Фирма «ИТЕХ», 1994.

«Осень фотографии»

Осень, как известно, для творческого человека — если и не болдинская, то, во всяком случае, урожайная пора. В преддверии II московского фотофестиваля в Центральном Доме художника на Крымском валу «отлетела» многоцветная программа «Осень фотографии», организованная Министерством культуры России. Экспонировались три выставки: «Поверхность смысла. Наложение покровов» (куратор Ирина Базилева из ассоциации критиков «Фонд Лаборатория»), «Аспекты немецкой фотографии» (семь авторов представил немецкий культурный центр имени Гете), «Чужие фотографии» Алексея Шульгина (фотохудожник использовал анонимные снимки).
Каждая из экспозиций отличалась весьма самоценным материалом. Кураторская выставка Ирины Базилевой явилась одной из первых попыток осмыслить фотовйдение в контексте современного разностороннего подхода к искусству. Она объединила в своем пространстве более 70 работ 14 современных авторов — фотографов и художников, использующих фотографию в своем творчестве, из Москвы, Санкт-Петербурга, Йошкар-Олы. Демонстрировались как черно-белые, так и цветные отпечатки, работы в смешанной технике, фотообъекты и фотоинсталляции. К вернисажу поспел и каталог, изданный на средства Центра современного искусства Сороса.

Ю. МИНИН

В старинном Екатеринбурге

Музей «Уральская фотография» открылся в Екатеринбурге, в двухэтажном особняке известном как «Дом фотографа Метенкова». Создатель музея — коллекционер, краевед, член Союза фотохудожников России Евгений Бирюков. Поддержку его инициативе оказали Екатеринбургский горисполком, Уральское отделение Академии наук, а учредителем выступил Музей истории политических движений Екатеринбурга.
Музей открыт в доме фотографа Вениамина Леонтьевича Метенкова (1857—1933) — летописца Уральского края. С 1883 года он жил в Екатеринбурге, выполнял фотопортретные заказы, регулярно снимал виды Урала, его заводы, поселки и города, типы людей. Его почтовых открыток с видами Урала вышло большими тиражами более 700. За свои работы Метенков удостаивается серебряной медали на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в 1887 году и золотой — на Всемирной выставке в Париже, посвященной 50-летию изобретения светописи.
В собственном доме на Вознесенском проспекте мастер открыл «Фотографический магазин», где предлагались товары самых престижных фирм — «Цейс», «Кодак». Во время революции дом был конфискован, Метенков скитался по чужим квартирам, погиб его бесценный фонд стеклянных негативов.
Но имя фотографа не забыто. Выполненные им «Виды Урала» в открытках, репродукциях и многочисленных публикациях — теперь предмет исследования. Прочитать о Метенкове можно в книге «Очерки о фотографах Урала». Воспряли духом и прямые потомки когдато удачливого предпринимателя, почетного гражданина Екатеринбурга. Дом Метенкова, признанный памятником истории и культуры, стал музеем. На его открытии по старому обычаю первой во все комнаты, чтобы расположить домового, входила правнучка Метенкова. Вспомнили, что на 25-летнем юбилее деятельности Метенкова застолье украшал огромный торт в виде его двухэтажного дома-магазина. На этот раз подобное произведение кулинарного искусства имело надпись «Музей уральской фотографии»...
В музее несколько разделов. Представлен мемориал самого В. Метенкова, приемная фотоателье с мебелью начала века, фотоэкспозиция видов Урала, в том числе панорама Екатеринбурга, снятая с Екатерининского собора в 1895 году, стенды старинных фотокамер, включая «Меркур» мастера. Устроители музея решили представлять фототворчество и современных мастеров. Первым этой чести удостоился фотохудожник Сергей Новиков и его «Портреты российских академиков».

Не робей, «Скарабей»!

В самом центре Москвы, в одном из арбатских переулков, открылся первый в столице гуманитарный клуб «Скарабей», где собираются по вечерам те, для кого поэзия, музыка и другие виды искусства — часть души. В клубе можно приобрести редкие книги по искусству, философии, истории, работы современных художников, записи классической музыки. Можно провести и презентацию камерной фотовыставки из десятка-двух работ — такую, какая состоялась в самом конце зимы. Друзей пригласила на вернисаж Ирина Лаврина, выпускница Московского института культуры. Член творческого объединения женщин-художников «Ирида», известная доселе как прикладник и модельер, участница выставок в России, Франции и США, Ирина дерзнула впервые показать фотозарисовки, сделанные ею на разных тусовках. На снимках молодые лица: собеседники в кафе, крутые ребята, манекенщицы, художницы... Дебют оказался настолько удачным, что вскоре Лаврину приняли в Союз фотохудожников России. Хорошо, что нашего полку прибыло, и что есть еще одно уютное местечко в Москве, где рады гуманитариям. А для интересующихся телефон: 201-45-83.

В. ГАЛИНА

Женские дни в Центре Гете

Март и апрель в галерее немецкого культурного Центра имени Гёте в Москве прошли под знаком Международного женского дня. Одна за другой здесь состоялись выставки работ двух известных российских фотографов — Татьяны Либерман (Москва) и Виктории Буйвид (Санкт-Петербург). Куратор обоих проектов Ирина Базилева не стала смешивать на одной палитре краски двух разных по манере фотохудожников и представила достойно каждую, отобрав для показа те произведения, где авторы демонстрируют собственный опыт прочтения и ви́дения женского образа.

«Мастеркласс-94»

В конце прошлого года Фонд «Уорлдпрессфото» впервые организовал «Мастеркласс». 90 фотографов из 60 стран в возрасте до 30 лет представили специальному комитету портфолио своих работ. Для участия в «Мастерклассе» было отобрано десять фотографов. Им предложили в течение лета сделать снимки, отразив свой взгляд на проблему молодых людей в возрасте от 15 до 29 лет — так называемого «поколения Х». Эти молодые люди изолированы от общества, не признают традиции своих предшественников, не планируют свой жизненный путь, не принадлежат к какой-нибудь определенной субкультуре, общепринятые нормы и ценности постепенно приспосабливают к своему опыту. Будущие участники «Мастеркласса» из Италии, Франции, США, Великобритании, Астралии, Испании, Германии были свободны в интерпретации этой темы.
Спонсоры ежегодных выставок «Уорлдпрессфото» — компании «Кодак», «Кэнон» и Компания королевских авиалиний Голландии поддержали идею «Мастеркласса» и сделали возможным его проведение, оказав финансовую поддержку. Программа «Мастеркласса-94» была весьма насыщенной. За четыре дня «наставники» — директор фотоагентства (Париж), профессор университета (Нью-Йорк), фоторедактор, художественный редактор журналов и т. д. — прочитали лекции по этическим, эмоциональным, журналистским и техническим аспектам фотографии, разобрали работы участников и обменялись с ними мнениями, показали, как представленный материал может быть практически использован редакторами еженедельников и ежемесячных журналов. Была организована также выставка снимков.
«Мастеркласс» дал возможность выявить молодые таланты и вывести их на международную арену, способствуя дальнейшему творческому развитию и утверждению в мире фотографии.

По материалам бюллетеня «Уорлдпрессфото»

До и после выстрелов

ИНТЕРВЬЮ С ФОТОРЕПОРТЕРОМ «ИЗВЕСТИЙ» ВЛАДИМИРОМ МАШАТИНЫМ

Это интервью фоторепортер «Известий» Владимир Машатин дал нашему корреспонденту Галине Ергаевой в феврале 1995 года, после очередной поездки в зону боевых действий — Чечню.

Г. Е.: Ваша газета почти каждый день дает твои, прямо скажем, страшные снимки из Грозного, а когда мы с тобой почти 10 лет назад познакомились, в «Пионерской правде» печатались твои светлые кадры «из детства»... Ты стал военным репортером?
В. М.: Я не считаю себя военным репортером. Мой интерес всегда продиктован, во-первых, интересами издания, в котором работаю, во-вторых — собственным журналистским. Что я, профессионал, буду сейчас делать, сидя в Москве, когда весь эпицентр событий там, в Чечне. Все издания печатают такие снимки, а «Известия» набиты продукцией Рейтера. Те же самые наши репортеры, которые работают на свои газеты, в то же время являются «стрингерами» («игроками») агентства Рейтер. И я тоже работаю как стрингер еще и на ЕПА — Европейское фотоагентство, которое как бы входит в структуру Франс Пресс. Естественно, что фотокадры из Грозного хотят видеть и там.
Г. Е.: Это ведь не первая для тебя «горячая точка»?
В. М.: Нет, конечно, напряг начался с 1989 года, в Тбилиси. Я тогда работал в газете «Семья». Там я увидел первых убитых людей, жестокость и жесткость. По ощущениям фотографическим и чисто человеческим все примерно похоже — скажем, что в Баку в 1990-м, что сейчас в Чечне. Местное население реагирует на репортера одинаково: «Пиши правду, вы все врете...» И всегда надо находить в себе силы, терпение общаться с этими людьми, выслушивать все это. Можно попытаться спорить, если есть желание и время и есть, что сказать. Без контакта с людьми снять ничего нельзя. Так же как без контакта с военными, потому что я как раз и снимаю тех и других, а не сами бои. Подготовку к боям и то, что остается и происходит потом. Похороны, убитые, что-то горит, беженцы, разруха, солдаты у костра, солдаты, спасающие беженцев, БТРовцы, гуманитарная помощь...
Г. Е.: А ты стараешься разобраться в ситуации?
В. М.: Естественно, хотя убедился, что правых найти невозможно, и те и другие — виноватые по вине тех, кто эту кашу заварил.
Г. Е.: Как ты снимал кадр на бульваре?
В. М.: Да обычно. Это самый центр. Выходит этот бульвар прямо на площадь, где стоит президентский дворец, а напротив — разбомбленная гостиница «Кавказ», занятая молодыми российскими солдатами. Туда мы и просочились со двора. Из окна гостиницы виден этот бульвар.
Г. Е.: А подробнее?
В. М.: В штабе генерала Рохлина, командующего северной группировкой войск, я объяснил, что мне нужно дойти до президентского дворца, чтобы сфотографировать флаг и посмотреть, что представляет собой центр города. Мне ответили: «Вот вам броня — БТР, с вами два репортера из журнала «Тайм», их переводчик, вы — старший группы, с вами будут разведчики, сопровождение, чтобы вести бой, если на вас нападут...» Без военного сопровождения по Грозному передвигаться — бред, если не подстрелит часовой, подорвешься на первой же мине. А так топаешь за разведчиком след в след, это его регион. Плохо было, правда, что выпал снег, замело тропинки... Ну, а уже в гостинице разведчики говорят: выставь камеру в просвет окна между мешками, посмотрим, как среагирует снайпер на новый предмет... Вроде нормально, попробуй быстро высунуться. Я говорю— ребята, а в ту сторону можно — а там эркером окно — и сюда, и вбок. Гостиница-то вся простреливается. Они отошли в новую зону, походили немного, нет реакции, говорят, перемещайся сюда, три раза щелкни и быстро уходи за колонну...
Г. Е.: Как тебе, архитектору по образованию, снимать разрушенный город?
В. М.: Об этом совсем не думаешь. Там, в Чечне, возникает другое ощущение — абсолютной похожести Грозного на Сталинград в годы Отечественной. Образ Сталинграда для меня по фотографиям, которые я видел, — это совершенно ни одного целого здания, ни одной целой крыши, фасады с дырками пустых, сожженных окон. Многоэтажный город, от которого остались одни плоские силуэты. Снег, черные остовы

домов. И у меня на пленке — один к одному. Из снега торчат остатки домов, женщина со скорбным лицом набирает в ведро снег... И образ блокадного Ленинграда, когда все тянут санки... Там, в Грозном,— тот же снег. Люди, замотанные в какие-то дикие одежды, живут в подвалах, на себя натягивают все, что можно, плюс белую повязку — дескать, не боевик. Женщины волокут санки — на них вода в бидоне или мешок картошки, сахар, гуманитарная помощь...

Г. Е.: У нас этот номер журнала во многом посвящен военной теме — выходит он к 50-летию Победы в Великой Отечественной, завершает его интервью со знаменитым американским репортером. Меня поразило то, как он сказал, что на фронте его защищает сама камера и чувство долга — необходимости передать увиденное людям. Что защищает тебя, российского репортера, на войне?

В. М.: Камера, во всяком случае сейчас, ни в коей мере не защищает. Все эти цивилизованные иностранные репортеры, которые здесь оказались, в ужасе, говорят, такого по отношению к прессе беспредела не было ни в Луанде, ни в Югославии. Аккредитация защищает минимально, потому что уже на уровне полевых командиров не работает, они тебя могут «послать», и с ней ты не пойдешь по пустынной улице. Защитить репортера может грамотное поведение. Прежде всего надо трезво оценить ситуацию. В Чечне ты физически не сможешь ни показать каждому удостоверение, ни поговорить — если человек идет в гражданском, он уже может оказаться врагом. Солдаты затаились за каждым углом, в каждом подвале. Часовой не будет ждать твоей реакции, а выстрелит и снова спрячется, потому что с другой стороны в этот момент на него нацелен прицел снайпера. В Грозном вроде бы пусто, но тебя видят со всех сторон. И если ты это оценил и понял, если тебе это внушили, то у тебя уже какая-то степень защиты появилась. Ну, естественно, надо иметь бронежилет, каску хорошо бы. От снайпера не спасет, зато от осколков — да.

А главная степень защиты, как я уже говорил, найти контакт и с теми и с другими. А люди озлоблены. Ты должен понять, что противен человеку, раздражаешь его уже тем, что приехал

ГРОЗНЫЙ: В 2 ЧАСА ДНЯ ПОСЛЕ ВОЙНЫ...

ФОТО **ВЛАДИМИРА МАШАТИНА**





из тепла, из столицы. Поснимаешь и «слиняешь». Ведь часто слышишь фразу: «Вы что, деньги на нас пришли сюда зарабатывать, деньги?» Люди совершенно по-разному реагируют на съемку убитых. Один скажет: «Сейчас я тебя застрелю», другой: «Ты снимай, снимай, покажи...» Тебя могут обвинить в чем угодно, могут сказать гадость. И будут правы, и надо быть к этому готовым, потому что человек этот не знает, кто ты такой.

И, конечно, обязательно нужно доложиться начальству. Лучше — на уровне майора, полковника — реальных командиров, которые могут отвести к себе в батальон, помочь выполнить какую-то съемку, дать БТР, сопровождение.

Г. Е.: Итак, собственные мозги, аккредитация, контакт с людьми и, так сказать, доклад по начальству. А как насчет такой своеобразной защиты, как чувство профессионального долга?

В. М.: Да, у меня есть «Известия» и я должен «накормить» мою газету. Есть и собственный интерес к теме. Но я не был в серьезных переделках. Мои коллеги по агентству Франс Пресс и наши военные репортеры в один голос говорят, что современный бой непосредственно снимать практически невозможно и очень опасно. Можно быть тут же выведенным из строя. Взвешивая все это, я могу сказать, что российские фотожурналисты могут максимально просчитать ситуацию. Денег нам больших не платят, страховок нет, социально мы абсолютно не защищены. Кроме того, у нас нет таких фотографических заказов, нет оценки заказчиками такой фотографии, нет того, о чем как-то сказал Павел Кривцов: «Фотограф должен быть желанным». Все это расхолаживает, когда кладется на весы.

У западных репортеров все по-другому. Кому ты нужен, если ты, штатный репортер агентства, себя не проявил? Фотографы из «Тайма», которые были со мной в гостинице «Кавказ», прилетели из Штатов. Им предоставили место в журнале, они должны привести жесточайшие кадры, им нужны снимки боевых действий. У них другой настрой. Другая философия. Там, в Чечне, сейчас много таких репортеров, они знают, что без «полной войны» не уедут. У нас нет такого заказа. И потому на их фотографиях война в другом ракурсе.

От редакции. Когда этот номер журнала был уже сверстан, пришло сообщение о том, что снимок В. Машатина «Грозный: в 2 часа дня после войны...» признан агентством Франс Пресс лучшей фотографией месяца.



Исторические регалии — на историческом фоне

Каждый раз отдавая в редакторские руки полный комплект слайдов для очередного фотоальбома, испытываешь двоякое чувство: во-первых, облегчение от того, что все трудности съемки уже позади, а во-вторых, — тревогу за будущую книгу. Достаточно ли новым будет ее макет, не испортит ли репроцентр мой труд во время цветоделения, какого качества окажется тираж... Увы, в моей практике издательского фотографа за последние двадцать пять лет бывали случаи весьма грустные.

«Регалии Российской империи» рождались с большим трудом. Почти два года съемок всего раз в неделю, в четверг. В этот день Кремль и Оружейная палата закрыты для посетителей и туристов.

Взвалив на плечи тяжелый чемодан с карданом 13×18, с пятью объективами, с массивным штативом, «световым набором», запасом кассет — всего этак весом под 60 килограммов, ровно в десять утра я приходил на съемки. Но физические нагрузки — ничто по сравнению с дипломатическими усилиями авторов, пытавшихся уговорить хранителей соблюсти один из главных принципов задуманной фотокниги — «исторические регалии — на историческом фоне».

До сих пор мы с Ириной Полыниной с дрожью вспоминаем, как много усилий стоило, например, перенести «Большой наряд» царя Михаила Романова в Теремной дворец, чтобы сделать всего две фотографии. Одну — на фоне герба Дома Романовых, другую — на фоне цветного окошка на столе той эпохи... А какое сопротивление хранителей вызывала установка венцов и корон перед царскими тронами!

Большинство научных работников рассматривают экспозиционные предметы с чисто искусствоведческой точки зрения, а судьбы людей, отраженные в том или ином предмете, историю его, эпоху воспринимают как нечто общеизвестное. Кроме того, по моим наблюдениям, музейные работники считают хранящийся в их руках драгоценный предмет как бы частью самого себя, не желая чтобы кто-то другой его касался даже с благородными целями. Это хорошее и необходимое для работника музея качество, но у фотографов, издателей книг — другие задачи.

Чем больше изобразительных пластов поднимается в каждом снимке, тем многоплановее он становится. Большое значение в этом случае имеет форма предметов, их размер, назначение и многое другое. У фотохудожника расширяются возможности работать со светом, цветом и фоном. Одновременно с этим появляется дополнительное информационное пространство в одном кадре, что очень важно при ограниченном объеме фотокниги.



В книге часто используется кинематографический прием: от общего плана к крупному и наоборот. Например, мальтийская корона Павла I снята на фоне тронного кресла крупным планом. Переворачивая страницу, зритель видит сам трон общим планом.

Во многих случаях важно и цветовое решение фонов. Так, корона, скипетр и держава Российской империи, в которых короновался последний русский император Николай II, сняты на красном фоне.

Авторы фотокниги очень благодарны директору музеев Московского Кремля Ирине Родимцевой, которая не только поняла, поддержала наш принцип, но и сумела своей волей объединить усилия многих хранителей, дать возможность сделать альбом зрительно интересным. Именно поэтому авторы настояли, чтобы на втором титульном листе книги было сказано: «...Эта книга была подготовлена и вышла в свет благодаря стараниям, помощи и совместным усилиям многих лиц, сумевших оценить уникальность, важность и своевременность темы». И далее поименно указаны тридцать фамилий людей, помогавших в создании «Регалий Российской империи», — от научных сотрудников Оружейной палаты до работников комендатуры Московского Кремля.

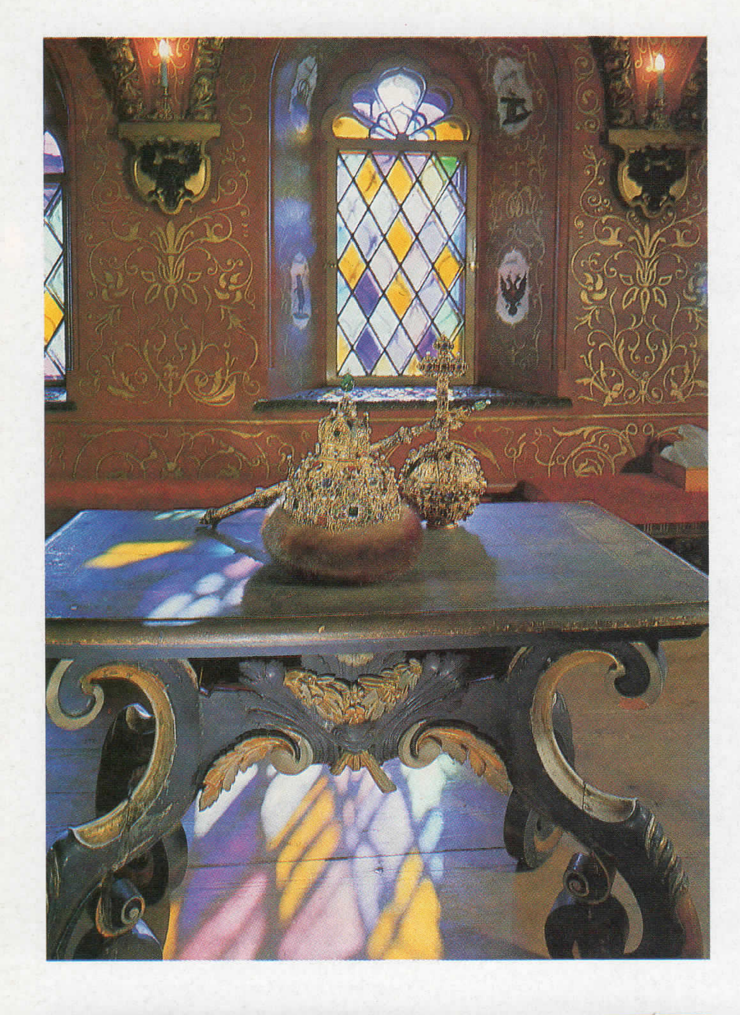
Наконец альбом был отснят. Кто будет его издавать? Ирина Родимцева на свой страх и риск взялась финансировать книгу. Нашлось и издательство. Молодое. Новое. Энергичное и мобильное. Оно назвало себя «Красная площадь». Четыре основных работника, два компьютера в 35-метровой комнате, арендованной у издательства «Искусство». Директор — Зоя Косенюк, человек, влюбленный в искусство книги, чьими стараниями и было создано это издательство. За полтора года существования выпущено в свет, помимо «Регалий», еще четыре книги. Это каталог выставки Репина к 150-летию художника для Третьяковки, это «Эрмитаж», «Западно-европейская живопись», это, наконец, «Большой Кремлевский дворец». Готов первый том для грандиозного 20-томного издания фондов Третьяковской галереи... И везде на почетном месте ее величество фотография!

Создание фотоальбома — это добросовестный коллективный труд не только авторов и художника книги, в нее вложен труд редактора, верстальщика, технического специалиста цветоделения. И чем больше между звеньями этой творческой цепи будет взаимопонимания, взаимоуважения и взаимопомощи, тем достойнее и лучше будет конечный результат. Мне кажется, что в новом издательстве «Красная площадь» этот дух существует.

Николай РАХМАНОВ

ФОТО **НИКОЛАЯ РАХМАНОВА**

ПРЕДМЕТЫ КОРОНАЦИОННОГО СЕРВИЗА НА ФОНЕ РОСПИСИ В ГРАНОВИТОЙ ПАЛАТЕ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ









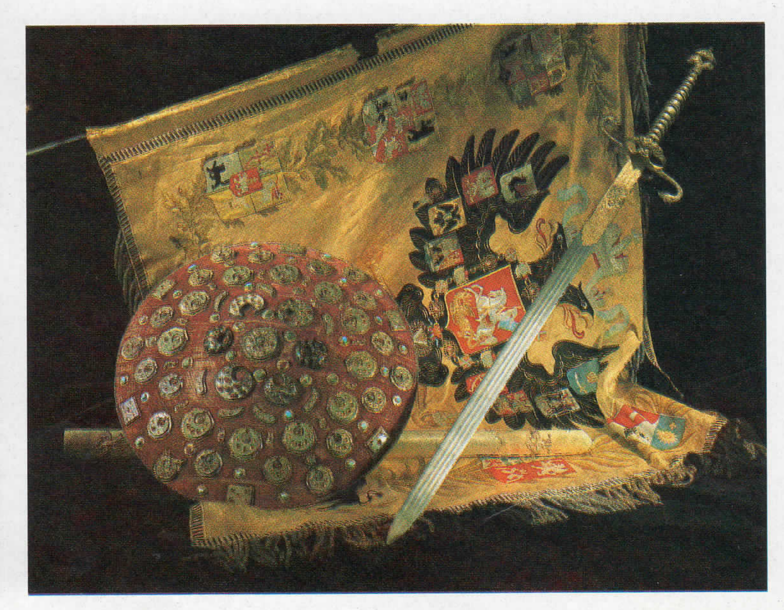
БОЛЬШОЙ НАРЯД ЦАРЯ МИХАИЛА РОМАНОВА В ТЕРЕМНОМ ДВОРЦЕ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

КОРОНАЦИОННОЕ ПЛАТЬЕ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II, СОЗДАННОЕ РУССКИМИ МАСТЕРАМИ В 1762 ГОДУ. ПЛАТЬЕ СШИТО ИЗ ПАРЧИ, ШЕЛКОВЫХ И СЕРЕБРЯНЫХ НИТЕЙ, ЗОЛОТЫХ И СЕРЕБРЯНЫХ ПОЗУМЕНТОВ

МУНДИР, В КОТОРОМ В 1855 ГОДУ БЫЛ КОРОНОВАН ИМПЕРАТОР АЛЕКСАНДР II. НАЧИНАЯ С ПЕТРА I ВСЕ РУССКИЕ ИМПЕРАТОРЫ КОРОНОВАЛИСЬ В МУНДИРАХ ПРЕОБРАЖЕНСКОГО ПОЛКА

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ЗНАМЯ, ЩИТ И МЕЧ — СИМВОЛЫ ЕДИНСТВА И МОГУЩЕСТВА НАРОДОВ ВСЕРОССИЙСКОГО ЦАРСТВА. ОБРЯД ИХ ОСВЯЩЕНИЯ СОСТОЯЛСЯ В МАЕ 1896 ГОДА

МАЛЬТИЙСКАЯ КОРОНА ИМПЕРАТОРА ПАВЛА I.
ЕДИНСТВЕННЫЙ ИЗ РУССКИХ ИМПЕРАТОРОВ ПАВЕЛ I БЫЛ ИЗБРАН ГЛАВОЙ МАЛЬТИЙСКОГО ОРДЕНА. В ГОДЫ ЕГО ЦАРСТВОВАНИЯ МАЛЬТИЙСКАЯ КОРОНА ВХОДИЛА В ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГЕРБ, ИЗОБРАЖЕННЫЙ НА СНИМКЕ ТРОННОГО КРЕСЛА





Угол зрения





У Владимира Кучерова панорамное фотографическое и ви́дение, и мышление. Я имею в виду не только его неизменное возвращение к съемке камерой, теперь уже полузабытой — «Горизонт», а скорее, панорамность его зрения, «равнинный» взгляд на природу, пейзаж.
Снимки Владимира Кучерова — наглядное тому подтверждение.
Квадрат и вертикаль для него совсем не исключение. Но в основном — горизонталь. Хотя фотограф умудряется и в иных геометрических построениях (часто в прямом, постановочном смысле) созерцать широко, чуть ли не эпически. Даже в таком камерном жанре, как фотоакт.
Интересна, кстати, с этой точки зрения одна из работ, опубликованных на этих страницах. На первый взгляд, эта реминисценция, отзвук известных фотографий литовских авторов, для которых дюны — фотографическая икона. Но это не так. В свое время критик Лев Аннинский писал о снимках И. Кальвялиса: «Поднимаясь над дюнами — выше, выше! — он видит не фактуру песка, а огромный размах дюнного пейзажа, его дремлющую мощь, его грозное молчание».
У литовских фотографов в дюнных пейзажах превалирует философичность, погружение в себя, в самоуглубление. У Кучерова тот же песок, тоже узорчатый и ритмичный, но другой. Он дышит радостью и полнотой мироощущения.
Примечательно, что автор не боится быть традиционным и вроде бы банальным, хотя бывает щедр и на придумки. Придумки скорее сюжетные, нежели технические, химические.
— Я не стану спорить относительно как бы панорамности моего ви́дения и мышления, когда речь идет о пейзаже, — сказал во время нашей беседы Владимир Кучеров, — но думаю, что при обращении к другим жанрам, таким как натюрморт или акт, вольно или невольно приходится руководствоваться другой системой координат, иной системой ви́дения.
В своих работах я не боюсь выглядеть традиционным. Зачастую преспокойно и комфортно умещаюсь в традиционных рамках. А, собственно, почему мы должны думать, что эти так называемые рамки уж так хорошо нами освоены? Просто я нахожу еще много возможностей, достаточно интересного материала, интересных сюжетов в рамках традиционности. Поясню свою мысль на примере русской иконописи. Хорошо известно, что в ней существовало такое понятие, как прориси, то есть фактически схема композиционного построения изображения на иконах, отступать от которой не позволяли церковные каноны. Этими прорисями пользовались известнейшие мастера. И как много, несмотря на эти, казалось бы, ограничения, оказалось возможностей для творческого самовыражения. В конечном счете каждая работа или даже целая школа того или иного мастера совершенно очевидно отличалась от работ или школы другого художника...
Так вот, Владимир Кучеров, повторяем, не боится ни традиционности, ни (редкое качество!) упреков в банальности. Редкое, опять-таки, у него чувство авторского достоинства и уверенности в правильности выбранного пути.
Оно свойственно (в особенности) сибирякам.

ФОТО **ВЛАДИМИРА КУЧЕРОВА**

М. АЛЕКСЕЕВ



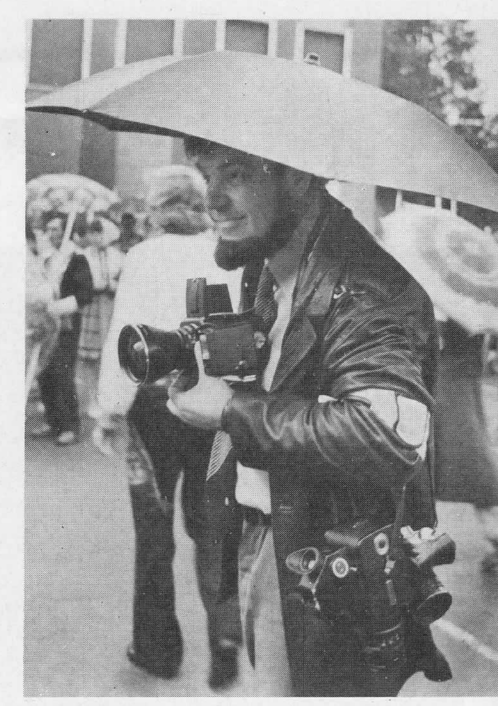
Анри Вартанов

Лидер — всегда лидер



ПИОНЕР. 1965

Не принижая значения многих фотовыставок, которые регулярно проходят в столице, все-таки особо отметим персональную экспозицию в Москве основателя и многолетнего лидера литовской фотографической школы — Антанаса Суткуса.
Выставка была событием. И как бы (смеем надеяться) подвела черту периоду ослабления связей между российскими и литовскими фотографами, которое, конечно же, должно быть преодолено.
Прежде чем предоставить слово члену редколлегии журнала Анри Вартанову, считаем необходимым упомянуть спонсоров выставки: посольство Литвы в России, банк «Таурас», телеком Литвы, Дмитрий Шарин, бизнесмен, А/О «Славич».

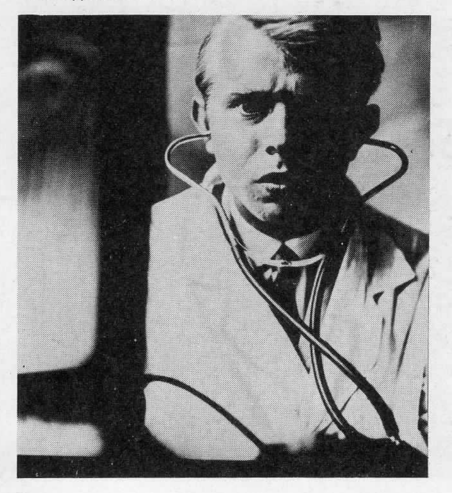


АНТАНАС СУТКУС
ФОТО **П. КАТАУСКАСА**



ЭМИГРАНТ НА РОДИНЕ. 1964

МОЛОДОЙ ВРАЧ. 1970



Мне вновь и вновь вспоминается один день — вернее, ласковое московское предвечерье 1969 года, когда состоялась встреча с группой молодых литовских фотографов, высадивших десант в столице. Дело происходило в уютном кафе «Русский чай», расположенном неподалеку от редакции журнала «Советское фото». Кафе по этому случаю закрыли для посетителей, поставили столики в ряд. Пришло довольно много людей: почти весь коллектив журнала, постоянные его авторы, вроде меня, некоторые знаменитые репортеры. Для большинства из нас это было первое знакомство с новой литовской фотографией. Прежде на страницах журнала появилось несколько материалов Константина Вишневецкого, который, побывав в Вильнюсе, буквально влюбился в мало кому известных авторов, говорил о них восторженно. Он очень волновался, примем ли мы их творчество, довольно непривычное по тогдашним меркам. Встречал, давал советы, как и в каком порядке показывать собравшимся в кафе работы. Вспоминая К. Вишневецкого, рано ушедшего из жизни, хочу сказать: не будь его, не было бы той активной поддержки из столицы, которая помогала литовским фотографам преодолеть немалые сложности у себя в республике.
Не секрет, что в ту пору местные ЦК компартии очень строго блюли идейную чистоту, в особенности в тех сферах жизни, которые были связаны с журналистикой, культурой, общественными науками, — одним словом, с идеологией. Партийные идеологи на местах были, что называется, большими католиками, чем папа римский. И самым коротким и верным путем к «высокому признанию» у себя на родине был путь через Москву.
Вы спросите: откуда у молодых литовских фотографов, почти мальчишек, могла объявиться такая житейская мудрость? Отвечу: в отличие от талантливых авторов в других республиках, у литовцев была своя организация и свой лидер. Организация, впрочем, похожая на те, что были и в других местах, — Каунасский фотоклуб. А вот лидер — особенный, Антанас Суткус. В нем удивительным образом соединились разные таланты: фотохудожника и фотожурналиста, администратора и дипломата, мудрого стратега и ловкого тактика. А кроме того — еще и размах, дерзость, умение мечтать и осуществлять свою мечту. Суткус в том же 1969 году на волне успеха поездки в столицу сумел создать первое в Советском Союзе (и, замечу, до самых последних, уже послеперестроечных лет, единственное) Общество фотоискусства своей республики. Подчиняясь формально Министерству культуры Литвы, Общество получило очень широкие возможности развития фотографии — творческие и финансовые. И, надо сказать, Суткус использовал их, как говорится, на все сто. Он проводил одну за другой выставки: в Вильнюсе, в Каунасе, в райцентрах Литвы, в городах Прибалтики (знаменитый «Янтарный край»), во многих городах СССР, за рубежом.
Умница Суткус делал вещи, на которые в ту пору не решалась Москва. Помню проект, в котором принимал участие. В столице жил полузабытый новатор фотографии 20—30-х годов, великий соратник и соперник Родченко Борис Игнатович. Суткус с помощью того же Вишневецкого разыскал старого мастера, пригласил его с большой выставкой в Литву, принял там радушно, закупил немало работ для фотоколлекции Общества, издал превосходный каталог.
Издательская деятельность Общества достойна особого разговора. Кроме каталогов в свет регулярно выходили емкие, сразу же становившиеся предметом поисков любителей светописи альманахи «Литовская фотография», интереснейшие авторские книги, теоретические исследования.



ФОТО **АНТАНАСА СУТКУСА**

ЖАСМИН. 1992



НА ПРАЗДНИКЕ. 1975



В АВТОБУСЕ. 1965

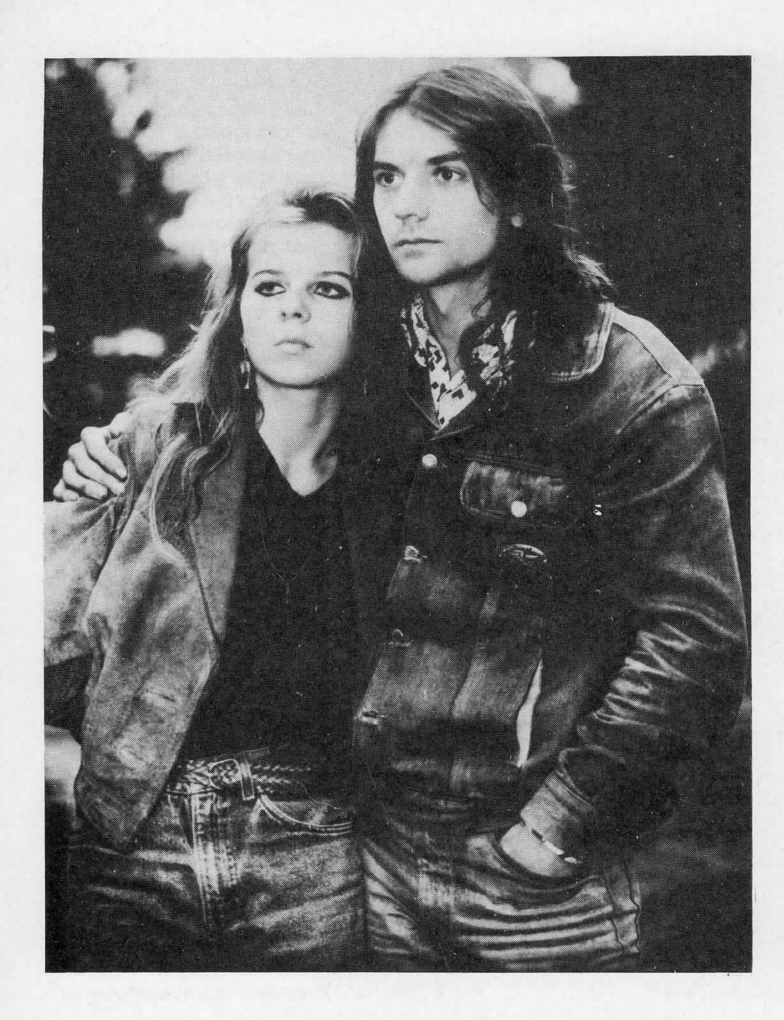
ФОТО **АНТАНАСА СУТКУСА**



ИЗ СЕРИИ «ЛИТОВСКИЕ РОКЕРЫ». 1992

Кроме того, Суткус целеустремленно формировал богатую библиотеку Общества, закупая крупнейшие мировые фотожурналы, выходящие в свет книги и альбомы. Не стану множить примеры плодотворной деятельности Общества фотоискусства (позже преобразованного в Союз фотохудожников). Для меня несомненной является прямая связь существования Общества с расцветом литовской фотографии в 60—80-е годы. Общество создавало условия для творчества, а талантливые его члены превосходно воплощали их в жизнь. В 1969 году, когда состоялось мое знакомство с Суткусом в московском кафе, выставка, которую они привезли, называлась «Девять фотографов Литвы». Рассматривая сегодня тот давний каталог, сравнивая помещенные в нем работы с тем, что сделали его авторы в дальнейшем, понимаешь истинный размах дела, которому отдал более двух десятилетий своей жизни создатель и первый председатель Общества. Способности, которые угадывались в тех, первых композициях А. Кунчюса и Р. Ракаускаса, В. Луцкуса и В. Бутырина, А. Мацияускаса и Л. Руйкаса, получили затем не только продолжение, но и развитие на принципиально ином уровне. Не только названные авторы, но и многие другие — причем как их поколения, так и следующих — обрели всесоюзную и европейскую славу. В заслугу Суткусу, как лидеру литовской фотографии, я поставил бы и то, что сегодняшним модным термином обозначается как эстетический плюрализм. Будучи сам ярким и сильным автором весьма определенного направления, Суткус никогда не пытался стричь окружающих под свою гребенку. При частых наших встречах и обсуждениях выставок или вышедших альманахов я замечал, конечно, что некоторые из

МОЛИТВА. 1991







ДУХОВОЙ ОРКЕСТР. 1965

его ставших знаменитыми коллег ближе ему по направлению творчества, но он умел понять, а главное, поддержать даже тех художников, кто исповедовал далекую или даже чуждую для него веру.

Может быть поэтому, в первую очередь, литовская фотография расцвела таким ярким, ни с чем не сравнимым цветом в соцветье мировой и отечественной светописи послевоенного времени.

Я говорю в своих заметках прежде всего о Суткусе-лидере фотографической школы потому, что двадцать или даже десять лет тому назад об этом писать было не очень-то принято. Одним могло бы показаться, что подобные похвалы служат лестью всесильному в ту пору «министру литовской фотографии». Другие, напротив, исходя из тогдашней советской концепции «скромности», считали ненужным выпячивать роль отдельного человека в любых процессах, в том числе и творческих. Третьи вообще полагали, что и без Суткуса литовские фотографы сумели бы достичь славы.

Не стану спорить. Скажу лишь, что в разных случаях, встречаясь с коллективами одаренных авторов в других республиках бывшего Союза, не однажды слышал совпадающие до слова суждения: «вот был бы у нас такой лидер, как Суткус, мы бы тоже...»

Суткус, несмотря на свое не очень крепкое здоровье, щедро отдавал себя любимому детищу — фотообществу. На мой взгляд, в ущерб своему творчеству. Наделенный недюжинным талантом, он, в отличие от других литовских авторов, посвятивших себя исключительно съемкам, занимался ими в течение многих лет урывками.

Суткус рассказал мне, что очень большой процент тех снимков, которые ему удавалось сделать в ту пору (привычку носить с собой камеру он не оставлял никогда), в течение десятилетий оставался ненапечатанным. Только в последние несколько лет, оставив работу в Союзе фотохудожников, он начал разбирать свои обширные фотоархивы. И снова, как в былые времена, стал активно работать над новыми композициями.

И вот что удивляет: в отличие от большинства коллег Суткус не изменил себе. Я бы не взялся четко разделить его творчество на какие-то определенные периоды. Снимки 60-х, 70-х и 90-х годов отличаются одними и теми же достоинствами. Ярким интересом к людям и к самым неожиданным проявлениям их жизни. Умением увидеть в происходящем вокруг самое главное. Способностью в мощной пластической форме воплотить умное и глубокое содержание. Будучи крупной, масштабной личностью, Суткус и в окружающих умеет обнаружить этот масштаб. Даже если перед ним — простой крестьянин или случайный прохожий на улице.

Одним словом, лидер всегда остается лидером. Даже когда он берет в руки камеру и спешит запечатлеть ускользающую быстротекущую жизнь.

ФОТО **АНТАНАСА СУТКУСА**

«Эти пятьдесят лет»

Фотофестиваль под названием «Эти пятьдесят лет» финансировался Министерством культуры РФ. Широкое участие в нем приняли как фотографы-профессионалы, так и фотолюбители, в том числе и юные.
Первоначально положение о фестивале практически не отличалось от проводившихся 10, 20 и более лет назад. Главными организаторами должны были стать отдел фотоискусства Государственного Российского Дома народного творчества и Союз фотохудожников России. Но возникли определенные сомнения — ведь время теперь несколько иное. Неясна была и общая концепция фестиваля — не хотелось проводить его как некое «застойное» мероприятие. С другой стороны, обидно было не использовать предоставляющиеся финансовые и организаторские возможности — ведь в связи с нынешними экономическими трудностями фотовыставки проводятся крайне редко, а уж всероссийские фестивали и того реже.
В качестве определяющей идеи решено было попробовать представить некую ретроспективу жизни страны за послевоенное время, запечатленную в работах фотографов. То есть, по замыслу организаторов, на фестивале должен быть отражен фотографический «соцреализм» (отнюдь не в отрицательном смысле этого слова) — наша жизнь в 40—90-е годы, неприукрашенная и не «чернушная». А уж то, какая этому будет дана оценка из нашего «сегодня» — зависит от зрителя.
Фотофестиваль проводился по зональному принципу, так как это делалось несколько лет назад. Представители российских республик и областей с коллекциями работ собираются в каком-либо региональном центре, проводят коллективное обсуждение фотографий и формирование экспозиции. Помимо всего прочего это хорошая возможность для авторов встретиться, поделиться достижениями, обсудить свои проблемы.
Последний раз четыре зональные фотовыставки были проведены в течение 1990 года, их итогом стала всероссийская фотовыставка «Россия — отчий дом» в Курске.
В этом году предполагалось проведение трех зональных фотовыставок — в Челябинске (Урал и Западная Сибирь), в Благовещенске (Западная Сибирь и Дальний Восток) и Смоленске (Европейская часть России) с итоговой выставкой в Москве. Однако жизнь внесла свои коррективы. Возникли трудности с финансированием и организацией экспозиционной площади в Москве в мае (учитывая массу других выставок в то же время), поэтому итоговую выставку было решено провести в Смоленске.
Выставки в городах Челябинске и Благовещенске явились своеобразными «пробными шарами». Организаторам было интересно посмотреть, кто из фотографов по-прежнему творит, а кто отошел от фотографической деятельности, как поживают фотоклубы, какова вообще жизнь фотографов в эпоху перехода к рынку. Определенную трудность представлял принцип отбора работ — ведь в отличие от предыдущих зональных выставок предпочтение отдавалось не самым свежим фотографиям, а сделанным в прошлые годы, особенно в 50—70-е. Это условие оказалось довольно сложным. Казалось бы (вспоминаю многочисленные проведенные ранее выставки), у фотографов в архивах должно храниться очень много работ, сделанных в то время. Однако многие авторы действительно утратили интерес к фотографии, другие предпочли все-таки показать работы, сделанные в течение последних 3—5 лет.
В целом выставки получились. Оценивая участие авторов в них, можно отметить, что по-прежнему плодотворно снимают фотографы Челябинска, Перми, Кургана, Башкирии, Приморья и многих других территорий. Не обошлось и без потерь — активно работающих клубов явно стало меньше.
Итоговая выставка фестиваля в Смоленске прошла успешно и явилась важным событием фотографической жизни.

А. АГАФОНОВ,
ведущий методист ГРДНТ

Великолепная семерка

«Семь фотографов России» — так называется выставка, которую вашингтонцы увидели в частной галерее «Алла Роджерс». В набранной по инициативе Фарита Губаева команде, кроме него, выступили петербуржцы Евгений Мохорев и Борис Смелов, москвичи Александр Лапин и Владимир Семин, Ляля Кузнецова из Казани, Геннадий Бодров из Курска. Работы получили хорошие отзывы в прессе, их с удовольствием покупают. Есть предложения от кураторов других галерей по экспонированию у них выставки. Возможно, новыми ее адресами станут Лос-Анджелес и Бостон.
Интересно, что выставка семи фотохудожников стала своего рода продолжением вернисажа, который проходил в галерее «Коркоран» в Вашингтоне в 1991 году и дал жизнь каталогу «Меняющаяся реальность». За исключением самого молодого по возрасту Евгения Мохорева все остальные были участниками и предыдущей выставки.

И. БОРИСОВА

Ретро — не только прошлое

Я часами могу перебирать старые фотографии, вглядываясь в лица давно ушедших людей. Спокойные, достойные, красивые лица, независимо от сословия, возраста и пола.
Наверное, в той неспешной жизни всякая встреча с фотографом и его искусством была событием. Кабинетный портрет и маленькую визитку приятно было не только взять в руки, но и подарить близкому человеку, и это был дорогой подарок.
Плотный картон с золотым или серебряным обрезом, на обороте художественно выполненное «клеймо» с фамилией фотографа и перечнем его заслуг — так работали фотографы в столицах и в самых маленьких городах России.
Конечно, не только портреты, но и видовые и жанровые фотографии русских мастеров получали самые высокие награды на международных выставках, а работы лучших фоторепортеров, например К. Буллы, были недосягаемой вершиной профессионализма.
Тоскую по временам, когда фотография была любимым увлечением лучших умов России, когда издавались многочисленные фотографические журналы, когда собрания членов Русского фотографического общества и выставки были регулярными.



Мне кажется, что конец XIX и первые десятилетия XX века — это золотой век русской фотографии и задача московского «Ретрофотоклуба» не только изучать, оберегать и пропагандировать наследие старых мастеров, но и в сегодняшних непростых условиях возрождать их лучшие традиции. Вот почему я пришел в «Ретрофотоклуб», и другим советую.

А. ПАНФИЛЬ,
член СФХ России

«Баскетфото»

Эта любопытная выставка экспонировалась в Рязани, в ДК нефтяников. Ее автор — фотограф Александр Кащеев, который увлекается баскетболом с детских лет. До сих пор он регулярно тренируется и играет в заводской команде.
Несмотря на небольшой объем выставки (25 работ), она стала заметной в фотографической жизни Рязани.





Фокус

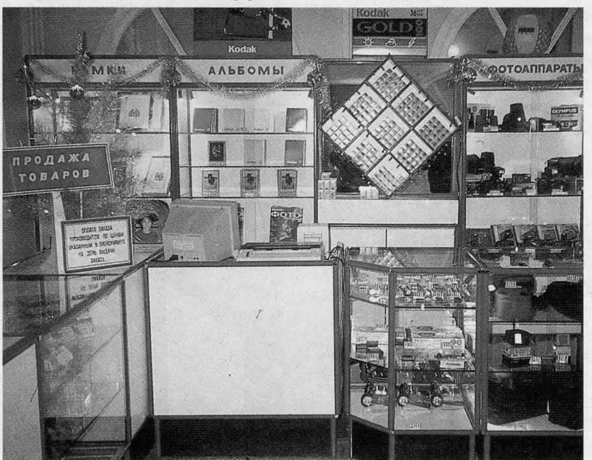
СКОРОСТЬ —
это высокий профессионализм персонала;

ТОЧНОСТЬ —
это использование последних достижений;

КАЧЕСТВО —
это постоянный контроль фирмы «Кодак».

В наших магазинах для вас:

широкий выбор фототоваров,
любые расходные материалы для фотографии,
альбомы, рамки, штативы, сумки и т. п.,
качественная и быстрая обработка фотопленок и печать фотографий любого формата, вплоть до 50×60 см.



Для профессионалов:

оптовая продажа фототоваров,
оптовая продажа расходных материалов,
оптовая продажа химреактивов для фотографии,
продажа, установка и обслуживание минилабораторий Noritzu и Gretag.

НАШИ МАГАЗИНЫ И ФИЛИАЛЫ:

г. МОСКВА

Фотомагазин «Книжная находка», ул. Никольская, д. 23, м. «Лубянка», тел. 925-66-90.
Фотолаборатория «Дом игрушки», ул. Б. Якиманка, д. 26, м. «Октябрьская».
Фотомагазин «Белая дача», г. Люберцы, пос. Котельников, ул. Новая, д. 1, м. «Кузьминки», авт. 347, тел.: 559-97-00, 559-97-18.
Фотомагазин «Регата», ул. Энергетическая, д. 13, м. «Авиамоторная».
Фотомагазин «Тамада», Охотный ряд, д. 2, м. «Охотный ряд», тел. 292-28-74.
Фотомагазин «Визит», Саринский проезд, д. 2, м. «Пролетарская», тел. 276-76-66.
Фотомагазин «Радиотехника-сервис», Московская обл., г. Калининград, ул. Кирова, д. 3, тел. 516-82-71.
Фотомагазин «Фото 931», г. Зеленоград, Панфиловский пр-т, корп. 931, ст. Крюково (Октябрьская ж. д.), тел. 531-92-06.
Фотомагазин «Малахит», Московская обл., г. Щелково, ул. Талсинская, д. 8а, ст. Воронок (Ярославская ж. д.), тел. 526-49-91.
Фотомагазин «Марьино», Новочеркасский бульвар, д. 20, корп. 1, м. «Текстильщики».
Фотомагазин «Победа», пл. Победы, д. 2, м. «Кутузовская», тел. 148-76-02.
Фотомагазин «Надежда», ул. Мытная, д. 62, м. «Тульская».
Магазин «Фокус-Совинцентр», Краснопресненская набережная, д. 12, м. «Улица 1905 года», тел. 252-06-40.
Магазин «Росинтер», 2-я Бауманская, ул., д. 9/23, корп. 18, м. «Бауманская», тел. 265-77-78.
Фотомагазин «Зенит», Сокольническая пл., д. 9, м. «Сокольники».
Фотолаборатория «Петровский пассаж», ул. Петровка, д. 10, м. «Театральная».
Фотолаборатория «Сувениры», ул. Арбат, д. 4, м. «Арбатская», тел. 291-74-44.
Фотомагазин «Кодак-Экспресс 25», Комсомольский пр-т, д. 25, м. «Фрунзенская», тел. 245-15-94.
Фотомагазин «Сокол-фото», Ленинградский пр-т, д. 78, м. «Сокол», тел. 152-27-91.
Фотомагазин «Тверская, 4», ул. Тверская, д. 4, м. «Охотный ряд», тел. 292-69-34.
Фотолаборатория «Юпитер», ул. Новый Арбат, д. 19, м. «Арбатская».
Фотомагазин «Книги», ул. Петровка, д. 15, м. «Чеховская», тел. 924-36-24.
Фотолаборатория «Сотый», Воронцовская ул., д. 49/28, м. «Пролетарская».
Фотомагазин «Перовский», Свободный пр-т, д. 33, м. «Новогиреево».
Фотолаборатория «Первомайский», ул. 9-я Парковая, д. 15, м. «Щелковская».
Фотомагазин «Бухарест», ул. Каховка, 27, м. «Каховская».
Фотомагазин «Белград», ул. Домодедовская, д. 28, м. «Домодедовская», тел. 343-39-30
Фотомагазин «Северянин», пр. Дежнева, 7.
Фотомагазин «Факел», Рязанский пр-т, 46.

ФИЛИАЛЫ:

г. Смоленск
Офис: ул. Дохтоурова, д. 3, тел. (8-08100) 9-6518.
Фотомагазины: пр-т Гагарина, д. 1; ул. Беляева, д. 6,
ул. 25 сентября, д. 44. тел. (8-08100) 2-0182;

г. Воронеж
Офис: пр-т Революции, д. 39, тел. (8-0732) 57-5087.
Фотомагазины: ул. Кирова, д. 3, тел. (8-0732) 77-2493;
пр-т Революции, д. 39, тел. (8-0732) 57-5087.

г. Белгород
Офис: ул. Попова, д. 14, тел. (8-07222) 2-3350.
Фотомагазины: ул. Чернышевского, д. 11, тел. (8-07222) 2-2448;
ул. Костюкова, д. 41, тел. (8-07222) 5-5081.

г. Орел
Офис: ул. 4-я Курская, д. 2, тел. (8-0860) 5-1118.
Фотомагазин: ул. 4-я Курская, д. 2, тел. (08-0860) 5-1118.

г. Курск
Офис: ул. Ленина, д. 12.
Фотомагазин: ул. Ленина, д. 12.

г. Калуга
Офис: ул. Кирова, д. 25, тел. (8-08422) 7-5616.
Фотомагазин: ул. Кирова, д. 25, тел. (8-08422) 7-5616.

г. Обнинск
Офис: ул. Ленина, д. 101, тел. (8-08439) 3-4445.
Фотомагазин: ул. Ленина, д. 101, тел. (8-08439) 3-4445.

г. Пенза
Офис: ул. Московская, д. 82, тел. (8-8412) 34-3438.
Фотомагазин: ул. Московская, д. 82, тел. (8-8412) 34-3438.

Вниманию владельцев торговых площадей!

В текущем году наша фирма намерена еще на 50 адресов пополнить этот список. 20 кв. м достаточно, чтобы мы сделали их гордостью вашего магазина.

Мы ждем ваших предложений.
Тел.: 958-05-04, 958-04-20, 958-03-04, 958-02-04.
Факс: (095) 958-27-28.

Система фотомагазинов «Фокус» ждет вас. Зайдите к нам, и вы окажетесь в фокусе нашего внимания.

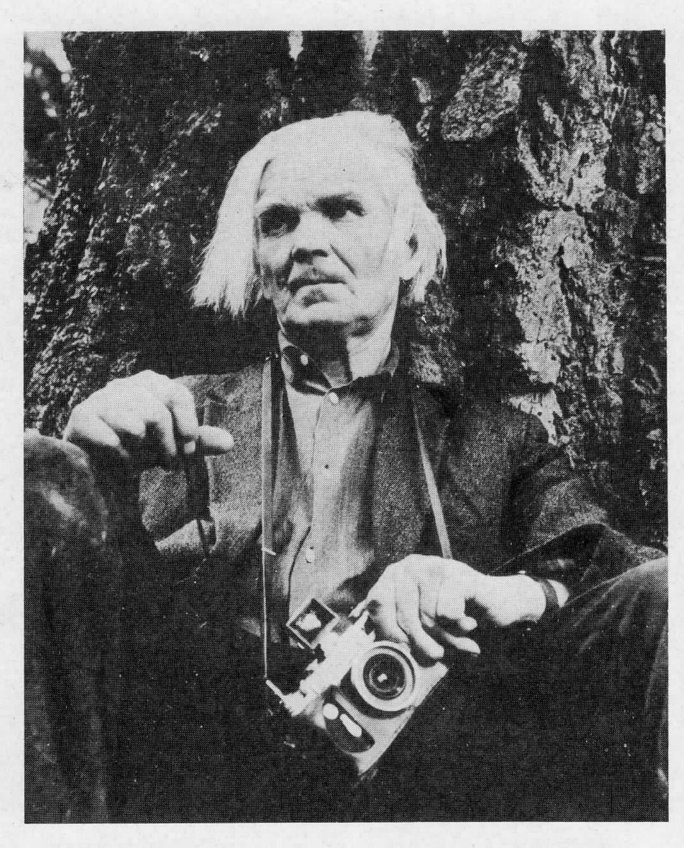
NEWSMAKER

Where history is made, as it is being made, the Nikon F4 toils. Unfailingly, tirelessly.
The F4. Good news for pros everywhere.



Олег Синица **Слово о художнике**

Художник родился белой февральской порою. Умер в холодный и белый декабрь. Любимейшей темой его творчества были зимние пейзажи. В работе его всегда волновала белизна непроявленного еще листа фотобумаги.
В последние годы жизни Алексей Михайлович Перевощиков вел записи. Он записывал свои и заинтересовавшие его чужие мысли, цитаты, наблюдения, а за восемь месяцев до кончины закончил исповедальную статью «Искусство ли фотография?». Не предназначенная для печати, она явилась криком души человека, шестьдесят три года посвятившего занятиям фотографией. Она, фотография, была его повелительницей, и это в то время, когда официоз признавал ее лишь служанкой. Двойной груз угнетал талантливого автора: непризнание фотографии отраслью изобразительных искусств и отношение общества к таланту вообще.
«Мой успех — моя погибель» — так определил свою судьбу фотомастер. Проснувшись однажды знаменитым, в годы оттепели шестидесятых, шагнув своими фотографиями по страницам газет и журналов, проехав с персональными выставками от Ленинграда по Прибалтике до Минска, он познал вкус признания. По линии АПН его произведения повидали более семидесяти стран мира. Дипломы, отзывы, бронзовая медаль на международном фотоконкурсе в Гааге (Нидерланды). Чиновный отзыв приостановил шествие.
Художник и общество — вечная проблема. Возникшее противостояние каждый разрешает по-своему: уходом, бунтом, отходом от творчества, смирением. Перевощиков нашел мудрый выход: удалившись от вернисажного шума, отдался работе. Оттепель сменилась заморозками. В официальной фотографии первоосновой и конечным пунктом провозглашался документальный образ. Все разнообразие технического и творческого арсенала художественной фотографии предлагалось менять на «чистоту» документального образа. А тем



АЛЕКСЕЙ ПЕРЕВОЩИКОВ
ФОТО **А. АВЕРКОВА**

временем мастер в упомянутых записках отстаивал свое: «В моих фотографиях собственно и нет фотографии в обычном, «правильном» понимании, но — фотоживопись, фотографика, философия, метафоры, символы и фантазия, неудержимая фантазия».
Художник и общество. Альбер Камю так соотносил их друг с другом: «Любой художник обязан сегодня плыть на галере современности. Он должен смириться с этим, даже если считает, что это судно насквозь пропахло сельдью, что на нем чересчур много надсмотрщиков и что вдобавок оно взяло неверный курс». Фотохудожник и не мыслил «удирать с галеры». Просто, крепко взявшись за свое весло, он от души греб, веря, что помогает обществу двигаться в нужном направлении. В итоге честный исполнитель своего дела всегда оказывается прав.

Алексей Михайлович честно делал свое дело. Не поддаваясь конъюнктурным соображениям, на которые и не был способен, он творил. Душу художника вдохновляла красота окружающего мира.
Произведения его содержательны, в них отсутствует простое любование линией, формой. При всем многообразии технических и творческих решений, каждый сюжет укладывается в рамки классического построения изображения. На вооружении мастера фотомонтаж, маскирование при печати, «мокрая» печать, фотографика, растрирование, вирирование. Разнообразие приемов помогало уйти от зеркального отражения объекта.
При этом наиболее удачные сюжеты мастер печатал и в «чистом» виде. Алексей Михайлович редко давал названия своим произведениям, не обозначал даты съемки. Зачем?

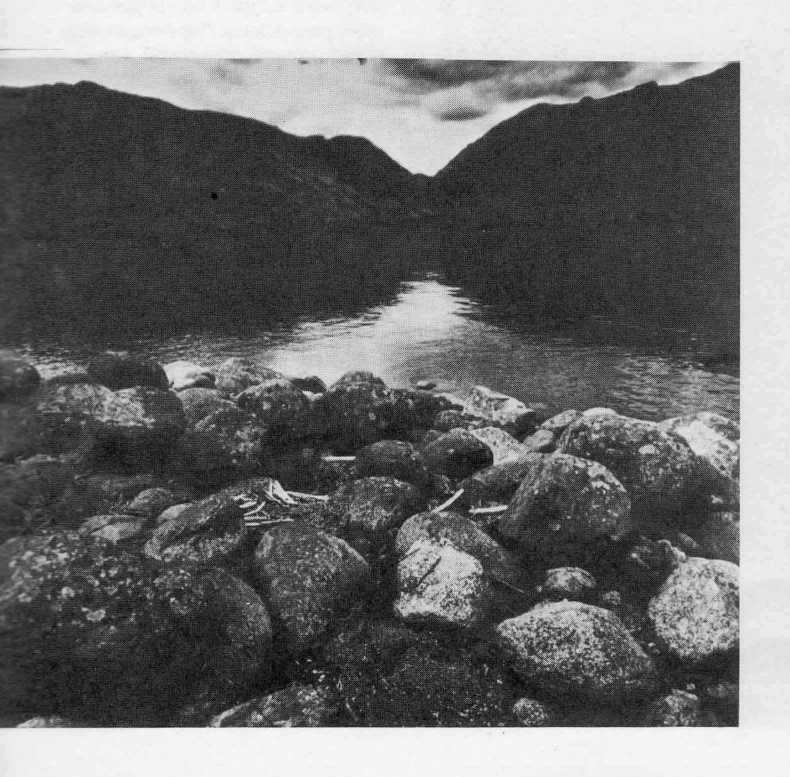
Художник — не хроникер.
На этой грани «отражение — обобщение» сталкиваются две ипостаси фотографии. Да, она способна мгновенно фиксировать расположение предметов в пространстве, и прикладное значение фотографии трудно переоценить в условиях современной цивилизации. Но все это хлопоты Золушки. Развернуть же статичное изображение во времени возможно только приемом художественного обобщения. В обобщенном образе — глубокая правда времени. Перевощиков хорошо владел этой второй ипостасью фотографии.
В своем творчестве, еще мало оцененном современниками, Алексей Перевощиков явил необычайное богатство черно-белой палитры серебристого слоя фотоматериала. Богатый арсенал технических приемов не был самоцелью, куражом ремесленника, но средством для выявления мысли, идеи нарождающегося произведения. Алексей Михайлович утверждал, что объектив необычайно «болтлив», он «сообщает» слишком много лишнего. А лишнее в произведении искусства, как известно, надо отсекать. Здесь и брался на вооружение упомянутый арсенал. На негативы мастер смотрел как на полуфабрикаты, материал для дальнейшей работы. «Я фотограф, а не фактограф», — писал он.
Особым и сильным направлением в творчестве А. М. Перевощикова был автопортрет. Автопортрет — это всегда пик самовыражения художника. Когда автор сам выходит на арену изобразительного поля— это ва-банк. Здесь непозволительно «дать петуха», здесь нужен полный голос, полный свет. В наследии Перевощикова не менее полусотни автопортретов. Они в основном метафоричны. Это не просто фиксация своего образа, но, как правило, размышления на тему «художник и общество». «Дайте мне выставочный зал на год, и я каждый месяц буду менять экспозицию», — говаривал Алексей Михайлович друзьям. Он мечтал показать свое творчество людям, он был

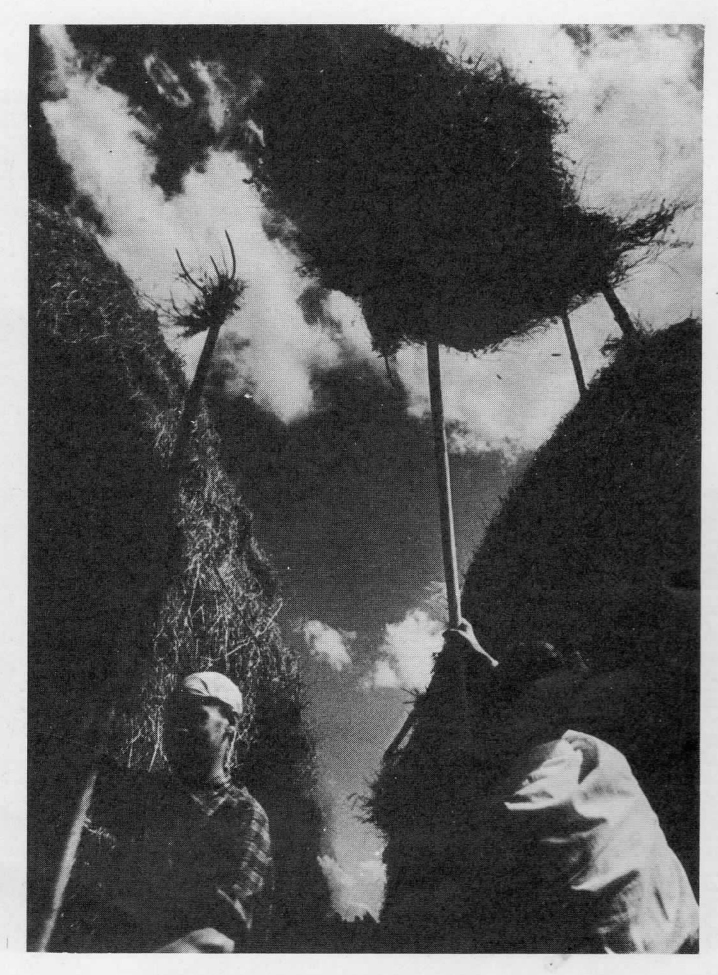
ФОТО **АЛЕКСЕЯ ПЕРЕВОЩИКОВА**

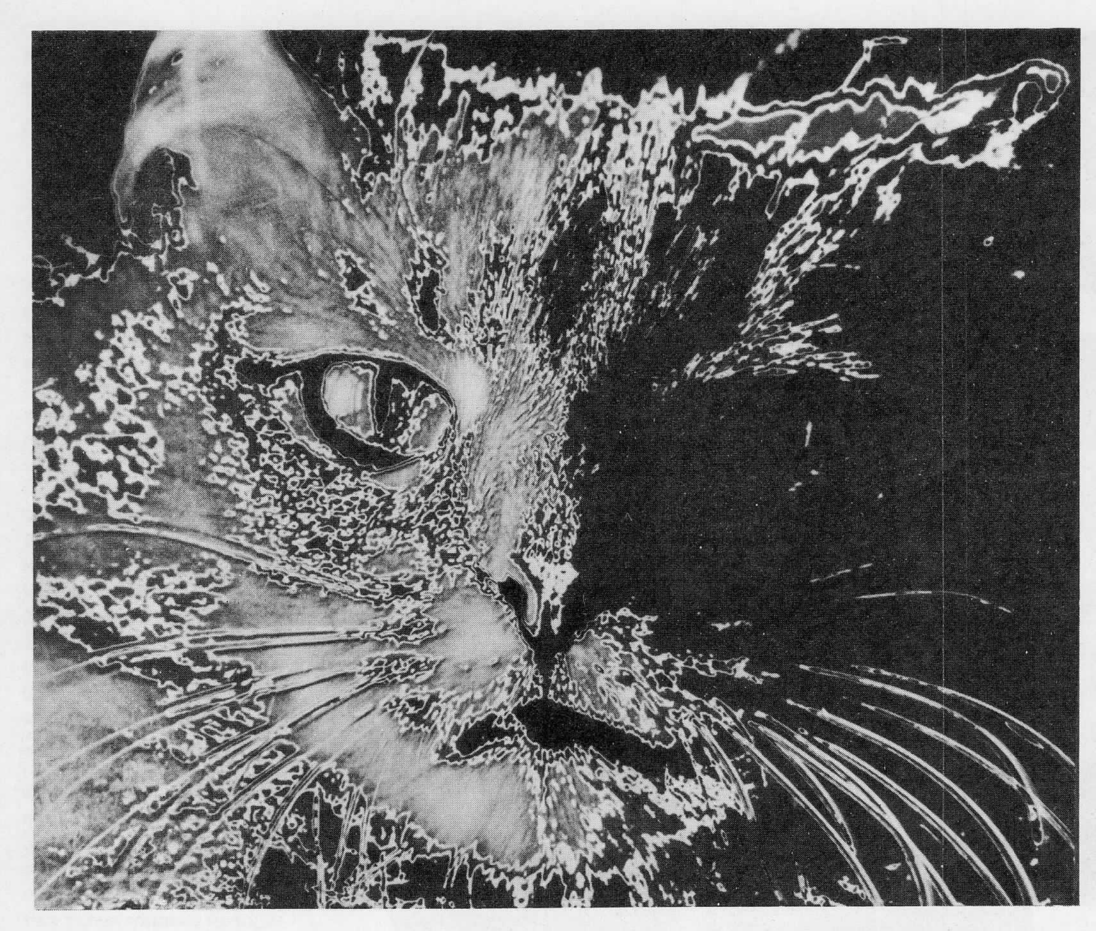
МОЙ ПУТЬ

ТЕЛЕЦКОЕ ОЗЕРО

СЕНОКОС

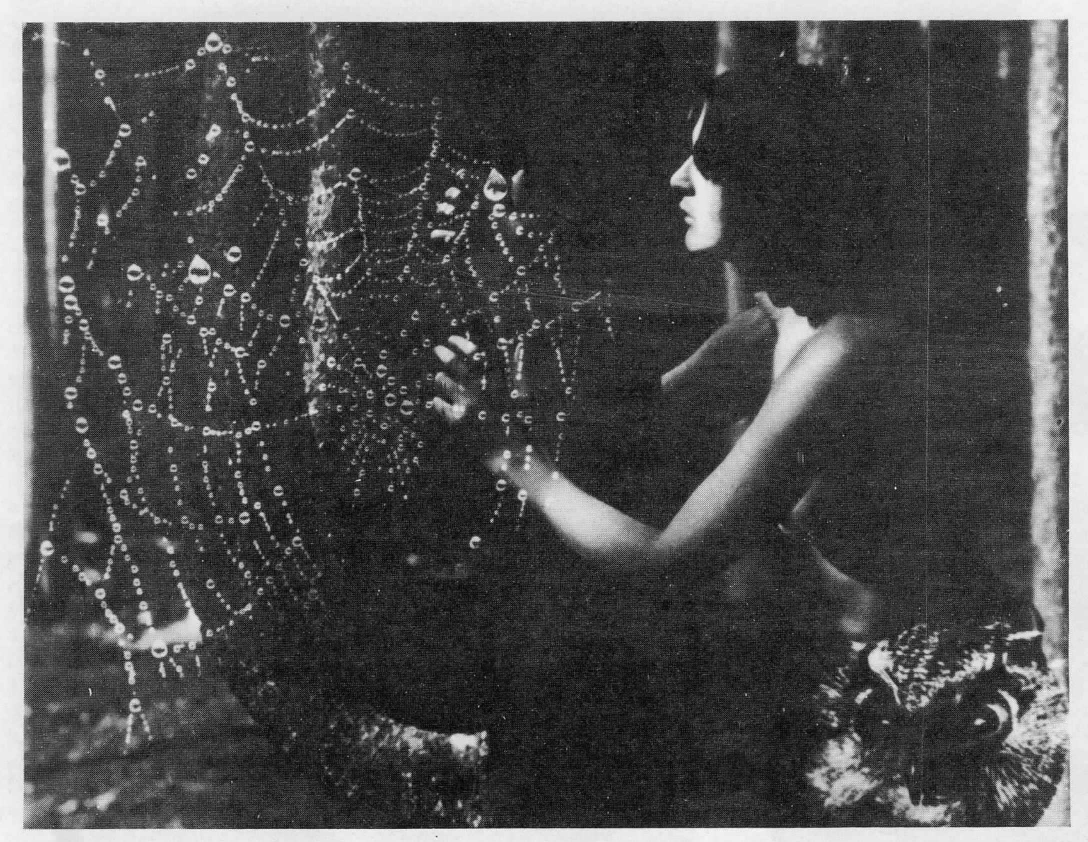






СЕРЫЙ КОТ

ЛЕСНАЯ СКАЗКА



на грани фобии перед существовавшей цензурой. Он всегда настаивал на праве автора решать, что показывать зрителю, то есть быть автором не только отдельных работ, но и выставки. В те времена это было трудно.

Близким друзьям время от времени мастер устраивал домашние просмотры. Шутил: «Включаем мой фотовизор». За один сеанс много просмотреть не удавалось, тяжело — такова была насыщенность произведений содержанием и динамикой изобразительного ряда. Беглый просмотр также не удавался: тянуло на размышление, от иных листов трудно было оторвать взгляд. «Я стремлюсь, постичь, найти, узнать, на что все же способна фотография», — писал в своих записках Алексей Михайлович.

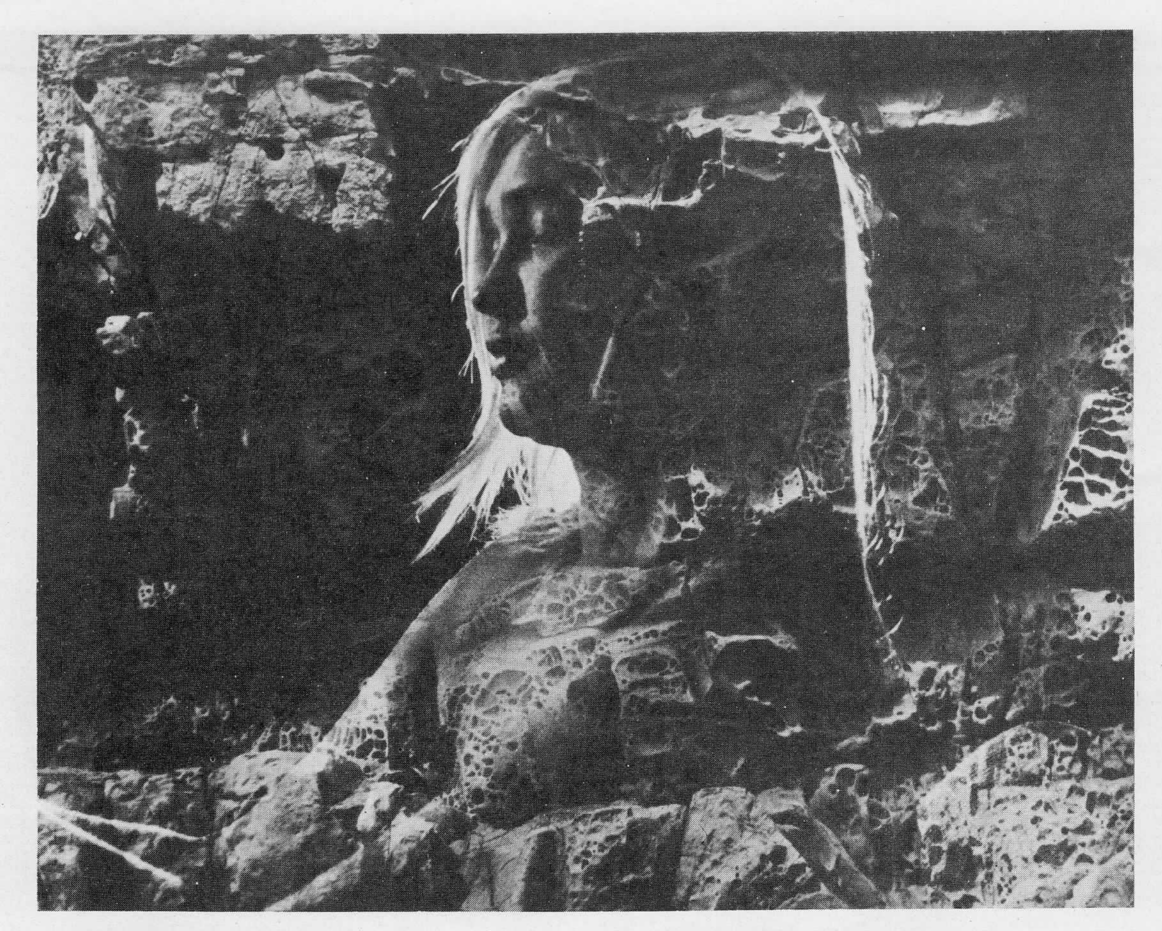
Шесть лет прошло со времени кончины мастера. Он умер в присутствии жены и двух близких друзей. Умер, разбитый инсультом, прижатый к кровати тяжестью прожитых восьмидесяти трех лет, очень неровных и бурных. Поиски и обретение самого себя, признание, забвение, радость творчества — все это вместило прошедшее.

Друзья и наследники духа художника организовали в городе Кирово-Чепецке Фонд А. Перевощикова, призванный хранить память об известном мастере светописи и коллекцию его произведений, приобретенных городом у наследников.

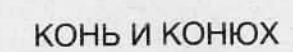
В нескольких сотнях метров от того места, где стоял родительский дом Алеши Перевощикова, стоит здание городской детской художественной школы. Здесь, на высоком берегу Вятки, с которого художник наблюдал закаты, рассветы, утренние туманы, вблизи родительского пепелища и хранится основная часть наследия мастера.

Увидев целый зал работ Перевощикова на выставке в ЦДХ в 1994 году во время II Московского фотофестиваля, сведущие люди обнаружили, что он оказался предтечей многих нынешних направлений в творческой фотографии. Хочу только добавить, что планка была поднята высоко, иначе он не мог — максималист был.

Из записей максималиста: «Писать светом. Писать, а не описывать все, как есть. «Чистая» фотография — голая фотография. Не все голое — прекрасно».



ПОРТРЕТ НА КАМНЕ



КОНЬ И КОНЮХ

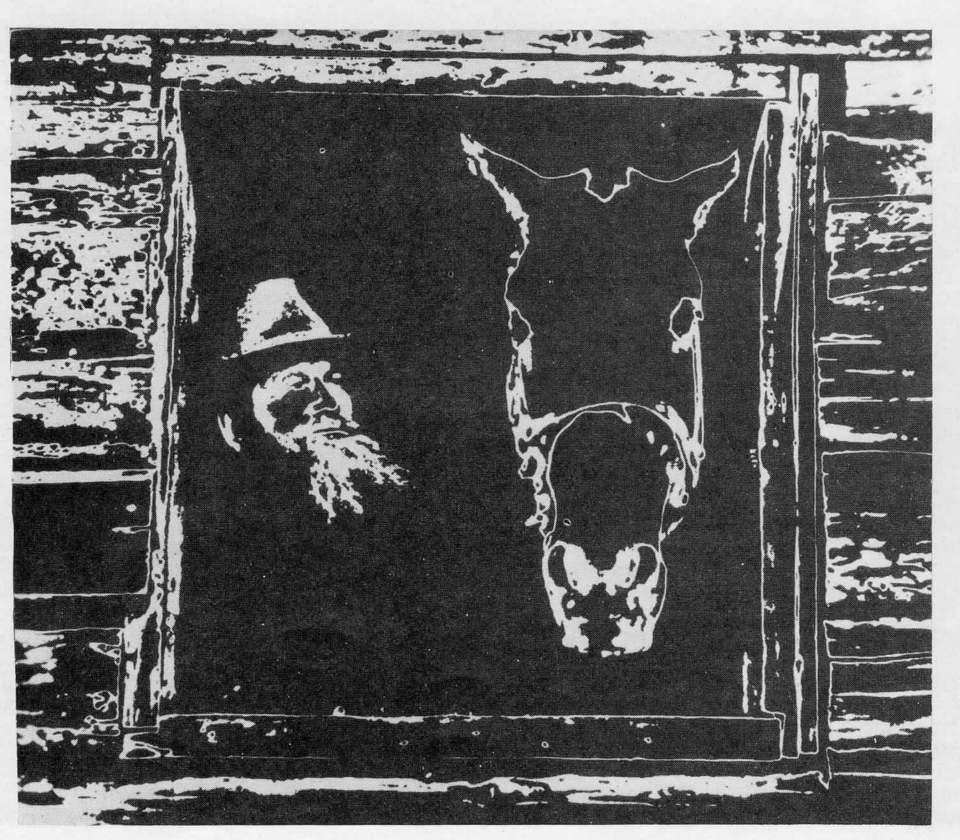


ФОТО **АЛЕКСЕЯ ПЕРЕВОЩИКОВА**

Представляет исторический музей



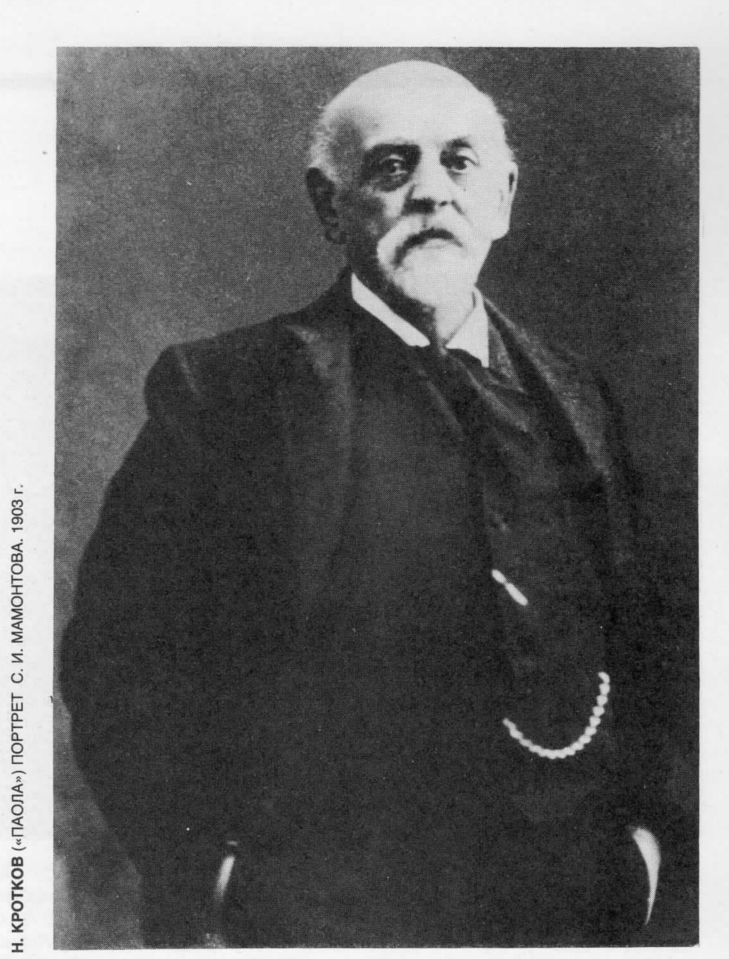
М. ДМИТРИЕВ ВЕСЕННИЙ РАЗЛИВ. 1896 г.

На протяжении многих десятилетий Государственный Исторический музей (ГИМ) использовал в своей экспозиционной работе богатейший фотографический материал, однако всегда лишь в качестве иллюстраций тех или иных фактов и событий отечественной истории. Только в последние годы осуществлены выставки, посвященные истории и искусству русской светописи, где фотография из второстепенного действующего лица превратилась в главное. Вот некоторые из них: «Портреты декабристов и их современников. Дагерротипы и фотографии середины XIX века из собрания ГИМ», раздел «Фотоискусство» лондонской выставки «Сумерки русских царей». «Искусство на заре XX века».
Экспозиция «Избранные произведения русской светописи. 1890—1920-е гг.», посвященная 100-летию учреждения Русского фотографического общества в Москве, проходила в октябре — декабре 1994 года в музее Новодевичьего монастыря. Как известно, основной задачей РФО — этого крупнейшего творческого союза России, — являлось развитие светописи как искусства, поэтому были отобраны те фотографии, которые относятся к числу художественных произведений. Это избранные работы, выполненные в различной стилистике и в разнообразных жанрах фотографами-профессионалами и любителями: Н. Петровым, П. Павловым, К. Фишером, Н. Нордман, М. Наппельбаумом, Е. Гусевым и многими другими.
В нашу задачу не входило подробное изложение истории РФО, но отдельные разделы выставки напоминали о крупнейших событиях в жизни общества — о конкурсах «Ушедшая и уходящая Москва», «Искусство движения».
Большая часть фотографий экспонировалась впервые, среди них произведения крупнейшего русского мастера Николая Петрова. Достаточно полно было представлено творчество Алексея Мазурина. Посетители увидели лучшие из сохранившихся по сей день экземпляров его работ, когда-то подаренных фотографом купцу и собирателю А. П. Бахрушину.
Особенно интересны были произведения, участвовавшие с 1896 по 1916 годы в конкурсах РФО. Это жанровые сцены А. Курлина из Самары (малая серебряная медаль на III конкурсе), композиция «Раздумье» И. Рукавишникова из Калужской губернии и портрет старушки М. Сахарова из Москвы (первые премии на I конкурсе).
Основная часть экспозиции взята из собрания Исторического музея. Кроме того, были использованы материалы семейного архива О. И. Шмальгаузен, коллекций М. И. Голосовского, А. П. и П. В. Хорошиловых, а также Центрального театрального музея, музея Союза фотохудожников России, Кировского государственного объединенного историко-архитектурного и литературного музея. Со страниц «Фотографии» еще раз благодарим тех, кто предоставил нам возможность использовать свои собрания для отбора экспонатов.
Посетители отметили отличное оформление выставки, осуществленное фирмой «Юнион» под руководством В. Ореханова с учетом не только строгих требований, предъявляемых при работе с музейными ценностями, но и современного фотодизайна.
По общему мнению, выставка в Новодевичьем удалась и дала возможность любителям и знатокам светописи составить представление о фотоискусстве 1890—1920-х годов и познакомиться с творчеством как выдающихся фотомастеров, так и авторов, чьи имена по сей день остаются малоизвестными.

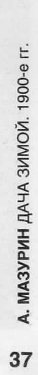
Т. САБУРОВА,
И. СЕМАКОВА,
Государственный Исторический музей



Н. ПЕТРОВ ПОРТРЕТ Г-ЖИ ТУРЧАНИНОВОЙ. 1900-е гг.



Н. КРОТКОВ («ПАОЛА») ПОРТРЕТ С. И. МАМОНТОВА. 1903 г.

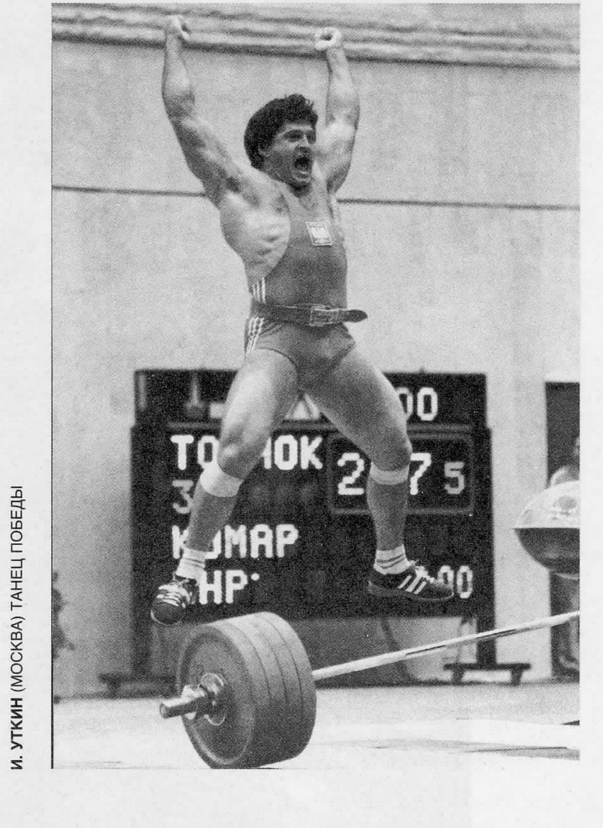


А. МАЗУРИН ДАЧА ЗИМОЙ. 1900-е гг.

«Победа!»



С. ШАФРАН (ДНЕПРОПЕТРОВСК) ОДНОПОЛЧАНЕ



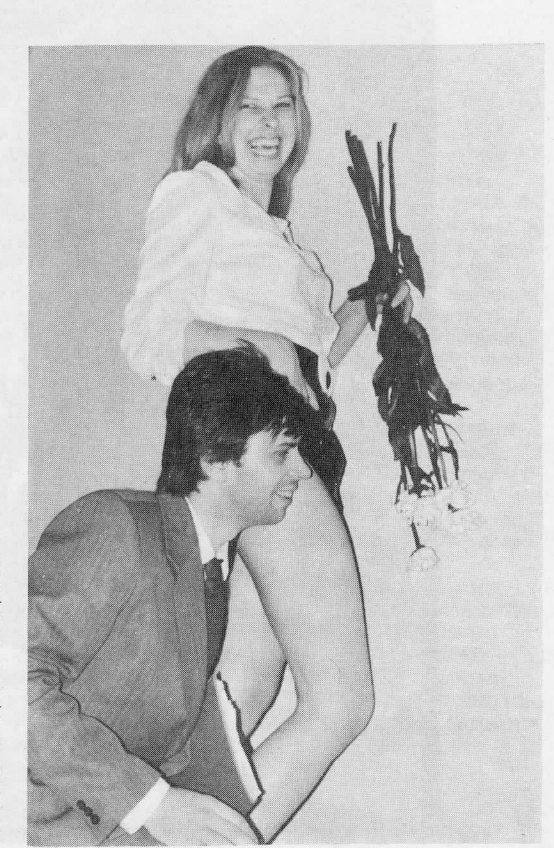
И. УТКИН (МОСКВА) ТАНЕЦ ПОБЕДЫ

В слове «победа» не только военный смысл. Победы трудовые, научные, спортивные...

Пусть всегда будут только мирные победы. Участники конкурса откровенно декларируют именно эту мысль.

П. ВАСИЛЬЕВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ) ДЕТИ НЕВСКОЙ ПОДВОРОТНИ





О. БУРБОВСКИЙ (ЗАПОРОЖЬЕ) К НОГЕ!

Цветные фотобумаги «Кодак»

Для печати с цветных негативов фирма выпускает следующие типы фотобумаг.

«Кодак Эктаколор Супра II» применяется для съемок общего назначения и выпускается как в форматном виде, так и в виде рулона. Максимальный формат 30,8×61 см, рулон — 50,8 см×80 м. Бумага отличается чистыми белыми цветами, высокой контрастностью, которая соответствует контрастности пленок «Эктаколор Голд II 160 Профешенл», «Эктаколор Голд II 400 Профешенл» и всем пленкам «Эктапресс». Бумага «Супра» на полимерной основе PC имеет три типа поверхности: Е — тисненая, Ф — глянцевая, Н — матовая. Обработка: процесс РА-4.

«Кодак Эктаколор Портра II» предназначена для портретной и бытовой съемки. Выпускается в форматном виде и рулоном, максимальные размеры идентичны с бумагой «Эктаколор Супра». По сравнению с бумагой «Супра» имеет меньшую контрастность и больше соответствует пленкам «Вериколор III Профешенл тип С» и «Вериколор 400 Профешенл». При фотографировании свадеб отлично воспроизводит детали в светах и тенях. Выпускается на полимерной основе PC с тремя типами поверхности: Е, Ф и Н. Обработка: процесс РА-4.

«Кодак Эктаколор Ультра» применяется для съемок, требующих больших увеличений. Максимальные размеры: форматная 76,2×101,6 см, рулоны 127 см × 50 м и 186,7 см × 30,5 м. Имеет бóльшую контрастность, чем бумага «Супра», подходит для коммерческой, промышленной фотографии и фоторепортажа. Выпускается на полимерной основе PC с тремя типами поверхности: Е, Ф и Н. Обработка: процесс РА-4.

«Кодак Эктаколор Профешенл» — бумага с непроницаемой подложкой, применяется для печати с негативов «Кодаколор» и «Вериколор» контактным способом с помощью копировальной машины или с увеличением. Предназначена специально для портретной фотографии, съемки свадеб. Имеет две поверхности: Ф и Н, выпускается в рулонах, максимальный размер 25,4 см × 83,8 м. Обработка: процесс «Эктапринт 2».

«Кодак Эктаколор Плюс 2641» — фотобумага с непроницаемой подложкой для печати с негативов «Кодаколор», «Вериколор» и дубль-негативов контактным способом, с увеличением или с помощью копировальной машины для получения отпечатков с клише. Благодаря контрастности и насыщенности цветов эта бумага находит применение в промышленной, коммерческой и рекламной фотографии.

Имеет три типа поверхности: глянцевую (Ф), матовую (Н) и полуматовую (Е); выпускается в форматном виде и рулонах; максимальные размеры 50,8×61 см, рулон 186,7 см × 30,5 м. Обработка: процесс «Эктапринт 2».

«Кодак Эктаколор 2001» — фотобумага с непроницаемой подложкой для печати с негативов «Кодаколор». Новая технология для этой бумаги требует обработки по процессу РА-4. Имеет три типа поверхности: глянцевую (Ф), матовую (Н) и полуматовую (Е); выпускается в кассетах (максимальный размер 12,7 см × 175 м) и в рулонах (максимальный размер 50,8 см × 50 м).

«Эктаколор Ройял» предназначена для увеличительного центра «Кодак зумер». Имеет особоглянцевую поверхность и толстую подложку, выпускается в рулоне размером 27,9 см × 23 м.

«Кодак Дюрафлекс» дает изображения с очень высоким глянцем. Подложка пластифицированная, толстая. Выпускается форматом 50,8 × 61 см в коробках по 10 листов и рулоном 127 см × 30,5 м. Обрабатывается по процессу «Кодак Эктапринт 2».

«Кодак Эктамакс РА» — новая фотобумага профессионального класса среднего контраста, предназначенная для получения черно-белых отпечатков с цветных негативов, обрабатывается по процессу РА-4. При ее одновременной обработке с бумагой «Эктаколор» не требуется специального контроля.

Для прямой печати со слайдов фирма «Кодак» выпускает цветные обращаемые фотобумаги.

«Кодак Эктахром 22» предназначена для любительской и профессиональной печати непосредственно с диапозитивов «Кодахром», «Кодак Эктахром». Имеет три типа поверхности: глянцевую (Ф), полуматовую (Н) и полуматовую-люкс (Е). Обработка: процесс «Эктахром Р-3». Выпускается в форматном виде до 76,2×101,6 см и рулонах (максимальный размер 124,6 см × 50 м).

«Кодак Эктахром Престиж» характеризуется очень хорошей передачей тонов яркости и «блеском» изображения. Предназначается для профессионального тиражирования с диапозитивов «Кодахром» или «Кодак Эктахром». Имеет особоглянцевую поверхность. Обрабатывается по процессу «Кодак Эктахром Р-3». Выпускается форматом до 50,8×61 см и рулонах (максимальный размер 127 см × 20 м).

«Кодак Эктахром Рейдианс» используется в коммерческой фотографии. Выпускается в форматном виде (максимальный размер 76,2×101,6 см) и рулонами (максимальный размер 127 см × 30,5 м). Имеет очень гладкую поверхность, дает прекрасную передачу цветов, высокую стабильность. Бумага производится на прозрачной полимерной основе с двумя типами поверхностей: Ф (глянцевая) и Н (полуматовая). Обработка: процесс «Эктахром Р-3».

«Кодак Эктахром Рейдианс Селект» предназначена для использования в коммерческой деятельности. Выпускается в форматном виде (максимальный размер 50,8 × 61 см) и рулонами (максимальный размер 101,6 см × 30,5 м). На этом типе бумаги можно получить высококачественные отпечатки со слайдов с превосходным глянцем и сочными цветами. Очень хорошо воспроизводит тона кожи. Отличается от бумаги «Эктахром Рейдианс» тем, что имеет непрозрачную белую полиэфирную основу. Обрабатывается по процессу «Эктахром Р-3».

В ассортименте фирмы имеются позитивные материалы специального назначения.

«Кодак Эктахром Копи» — эта бумага применяется для копирования без использования промежуточного негатива. При работе с ней необходима репродукционная камера с оборачивающей оптикой. Выпускается в форматном виде (до 50,8×61 см) и рулонами (максимальный размер 29,7 см × 61 м). Характеризуется чистыми белыми цветами, хорошей цветовой насыщенностью и высокой резкостью. Имеет глянцевую (Ф) или полуматовую (Н) поверхность. Обработка: процесс «Эктахром Р-3».

«Кодак Эктахром Рейдианс НС Копи» применяется для получения высококачественных репродукций, графических рисунков, чертежей, печатных материалов. Формат до 50,8×61 см и рулоны (максимальный размер 50,8 см × 61 м). Подложка очень высокой белизны характеризуется чистой передачей цветов. Два типа поверхности: Ф — глянцевая и Н — полуматовая. Обработка: процесс «Эктахром Р-3».

«Кодак Эктахром Рейдианс Вин Копи» применяется для использования в коммерческой фотографии и рекламе. Выпускается в рулонах размером 29,7 см × 80 м. Характеризуется высоким качеством передачи цвета. Нормальная контрастность достигается тем, что эмульсия типа НС нанесена на тонкую основу бумаги «Рейдианс НС Копи». Особенность этой бумаги в том, что ее обратную сторону можно использовать для письма, печатания и фотокопирования. Выпускается лишь с матовой поверхностью (Н). Обработка: процесс «Эктахром Р-3».

«Кодак Эктахром Оверхид Материал» применяется при печати слайдов, прозрачных материалов для проецирования, трехмерных объектов, а также непрозрачных цветных оригиналов. Выпускается в форматном виде (до 22,5×31,2 см) и рулонами (максимальный размер 105 см × 30,5 м). Обладает богатой цветовой насыщенностью, хорошей передачей средних тонов и высокой резкостью. Обработка: процесс «Эктахром Р-3».

«Кодак Эктахром 31 НС» — относительно новая обращаемая фотобумага для репродуцирования рисунков, чертежей, макетов, то есть для профессионального цветного копирования оригиналов с точным репродуцированием штрихов и пробелов. Имеет два типа поверхности: Ф — глянцевую, Н — полуматовую. Обработка: процесс «Эктахром Р-3».

В. МЕЛЬНИКОВ,
А. НОВИНСКИЙ

Возрождение негативов

За прошедшие полвека, со времени окончания Великой Отечественной войны, неумолимое время не пощадило фотодокументов тех времен — немых, но ярких памятников героической эпохи. Значение фотокинодокументов огромно: многие исторические события могут быть донесены до следующих поколений в виде фотографического или кинохроникального изображения.

В Российском Государственном архиве кинофотодокументов проводится большая работа по сохранению и реставрации этой уникальной информации. Первые опыты показали, что можно добиться неплохих результатов в реставрации, казалось бы, безнадежно утерянных негативов.

Выцветание фотографического изображения — это появление на нем локальных желтых или коричневых пятен, которые с течением времени заполняют весь негатив, образуя сплошную цветную вуаль. Поверхность эмульсионного слоя покрывается серым серебристым налетом.

Эмульсионный слой представляет из себя коллоидный раствор металлического серебра в желатине, и при длительном хранении зерна металлического серебра меняют свою дисперсность. Мелкие частицы, диффундируя на поверхность эмульсионного слоя, могут собираться в более крупные образования, покрывая с течением времени всю площадь кадра. При печати с такого негатива падает резкость, теряются детали изображения. Если не принять соответствующих мер, изображение может исчезнуть полностью.

Еще в 1839 году один из пионеров фотографии Тальбот был озабочен вопросом сохраняемости фотоизображения. В то время фотографы самостоятельно изготавливали пластинки и недолговечность изображения можно было бы отнести на этот счет. Неаккуратность и несоблюдение рекомендаций в процессе обработки может привести к гибели ценных документов.

Вопросами выцветания фотографического изображения и возможностями его восстановления специалисты занялись в 60-е годы нынешнего столетия, когда было обнаружено, что большая часть первых фотографий Тальбота пришла в негодность. На одних снимках было потеряно изображение полностью, на других — частично.

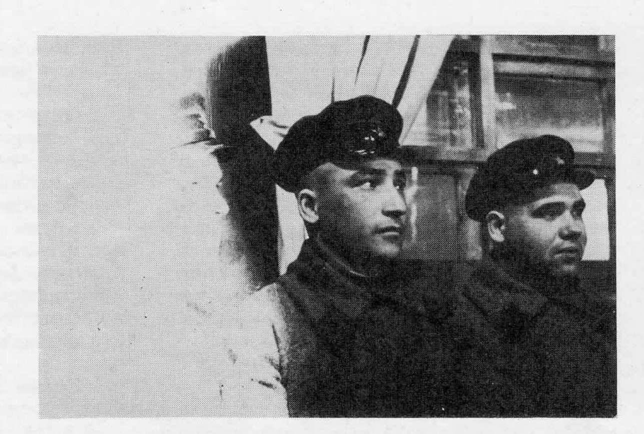
Главным виновником, оказывающим разрушающее действие на фотографическое изображение, надо считать тиосульфат натрия. Даже следы этого химикалия пагубно отражаются на сохраняемости фотографического изображения, поэтому нужно обеспечить полное удаление его из слоя. Содержание тиосульфата в слое должно контролироваться достаточно надежным способом. Выцветание фотографий могут вызывать сероводород, двуокись серы, окислы азота, резиновый клей, картон, содержащий серу. Перечисленные вещества входят в состав светочувствительного материала (подложка фотобумаг) либо соприкасаются со светочувствительным слоем во время обработки и при хранении. Пагубное воздействие на фотодокументы оказывают и прямые солнечные лучи.

Нужно соблюдать неукоснительно главные условия сохраняемости фотокиноматериала — температурно-влажностный режим и химическую чистоту воздушной среды в хранилище.

Во многих рекомендациях методов химико-физической реставрации не учитывается срок хранения документа, а это существенно. Что пригодно для документа, хранящегося 5—10 лет, может быть совершенно неприемлемо для документа со сроком хранения 30 лет и более.

Каждый негатив таит в себе много загадок — неизвестно, каким способом приготовлена эмульсия, в каких условиях и по какому режиму он обрабатывался. Проведение химического анализа связано, во-первых, с уничтожением какой-то части фотодокумента, во-вторых, не всегда дает однозначный результат. Поэтому перед проведением реставрации необходимо тщательное обследование фотодокумента для выявления дефектов, при наличии которых реставрация противопоказана или несостоятельна.

Негативы, имеющие плесневые поражения или гидролиз, не могут быть подвергнуты химико-физической обработке. Негативы, на которых присутствует отслаивание, могут быть подвергнуты реставрации в крайне редких случаях после определения характера отслаивания и области его распро-





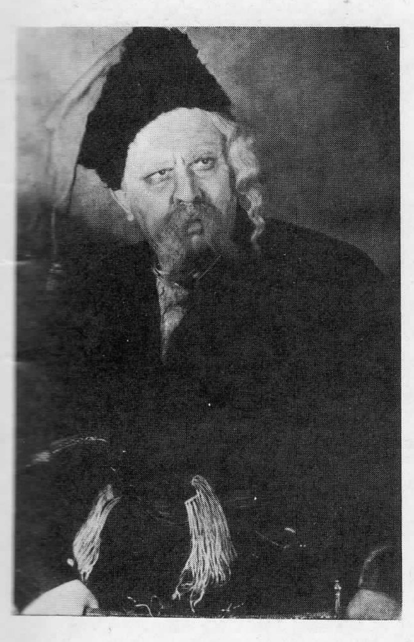




СНИМКИ С НЕГАТИВОВ ДО И ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ

странения. Приступая к работе с негативами на стеклянной основе, надо заранее приготовить различного формата запасные подслоированные стекла, так как отслаивание эмульсии может произойти внезапно и с любым негативом,





даже не имеющим явственных признаков.

Если в негативах при техническом просмотре в проходящем или отраженном свете не обнаружено в составе изображения металлического серебра, а только сернистое серебро, подвергать их химико-физической обработке нет смысла. Эту операцию можно провести, ведя визуальный контроль за процессом лишь с одной целью — снизить плотность цветной вуали.

Напряжения, которые возникают в пленке при ее изготовлении и химико-физической обработке, в процессе хранения меняют направленность и силу. Происходит также самозадубливание, иногда довольно значительное, что отражается на физических и эластических свойствах негатива. Это, в свою очередь, сказывается на поведении негатива в водном растворе. Возникающее осмотическое давление может достигать значительных величин, и там, где ослаблена связь между эмульсией и основой, может произойти частичное или полное отслаивание.

Отрицательное воздействие на связь между основой и эмульсией оказывает резкая смена значений pH растворов или большое время пребывания негатива в водных растворах. Введение дополнительных ванн дубления не всегда помогает.

Приступая к работе с требующим реставрации архивным материалом, авторы руководствовались рекомендациями НИКФИ, а также другими источниками. К сожалению, новых разработок, более простых и коротких по времени, в настоящее время обнаружить не удалось.

Операции ослабления, усиления, удаления вуали проявления и дихроичной вуали тоже можно отнести к реставрационным. Надо заметить, что подавляющее большинство усилителей не пригодны для обработки негативов, предназначенных к архивному хранению, так как эти негативы в процессе хранения желтеют. Поэтапное устранение желтизны, то есть применение сначала менее сложного способа, а в случае отрицательного результата более сложного, с увеличением времени обработки повышает и степень риска. Совершенно ясно, что не существует универсального рецепта реставрации.

Негативы, поступающие на реставрацию, необходимо предварительно подготовить: провести фиксирование и удалить, если присутствует, синюю вуаль (гидрат окиси хрома), после чего промыть и высушить негатив.

Негатив, имеющий желто-опаловый окрас, что свидетельствует о наличии в эмульсионном слое коллоидной серы, реставрации не поддается. Можно попытаться лишь ослабить его плотность для улучшения печати.

Когда на негативе присутствует как цветная вуаль, так и значительный слой серебра на поверхности эмульсии (на отражении имеет вид дихроичной вуали), для ускорения процесса реставрации, после нахождения негатива в обрабатывающем растворе, можно механически удалить серебряный налет. Не вынимая негатив из раствора, тампоном из замши, предварительно размоченным в растворе, проводят по поверхности без нажима несколько раз.

Признаком того, что процесс химической реставрации протекает, является наличие характерного запаха сероводорода. Отсутствие запаха указывает на то, что химической реакции нет и вести обработку нет смысла.

Все операции проходят на свету при визуальном контроле за процессом, чтобы не отбелить изображение полностью. Для удобства контроля можно изготовить просмотровое устройство с нижней подсветкой и установить на нем прозрачные кюветы. Наличие вытяжного шкафа в рабочем помещении обязательно, так как избыток сероводорода в помещении приводит к отравлению. Изготовление контратипа перед реставрацией обязательно.

Опубликованные фотографии иллюстрируют возможности реставрации.

Подробности о рецептуре и технологии реставрации можно получить в редакции журнала «Фотография».

Н. КАЛЕНТАРОВА,
И. КАРСКИЙ



Экспонаты «Консумэкспо-95»

Сезон международных выставок 1995 года на Красной Пресне открыла, как обычно, 7-я международная ярмарка товаров народного потребления «Консумэкспо-95».

Более 1000 фирм из 40 стран продемонстрировали одежду и обувь, парфюмерно-косметические и ювелирные изделия, средства связи и оргтехнику, аудио- и видеотехнику. К сожалению, ожидания посетителей увидеть широкий диапазон фототехники не оправдались. На «Комсумэкспо-95» ее показали лишь несколько фирм.

Отечественную фотоаппаратуру представляли Дом оптики, Казанский оптико-механический завод (компания «Долис-Оптик») и Красногорский оптико-механический завод, который продемонстрировал наиболее интересные экспонаты.

КМЗ представил новый панорамный фотоаппарат «Горизонт-205 PC». Он рассчитан на рулонную пленку шириной 61,5 мм типа 120 и оснащен шифт-механизмом, обеспечивающим плавное перемещение объектива по вертикали. Такая конструкция дает возможность исправлять перспективные искажения. Известно, что при съемке панорамных объектов архитектуры применение широкоугольных объективов зачастую дает по краям кадров искажения — дисторсию. В камере «Горизонт-205 PC» дисторсия устраняется благодаря перемещению объектива по горизонтали во время съемки. Контроль за положением корпуса аппарата осуществляется по двум уровням, а широкоугольный оптический видоискатель позволяет видеть границы кадра с учетом перемещения объектива.

Впечатляет вся линейка компактных зум-объектов, разработанных КМЗ в последнее время: «МС Вариозенитар-К» 2,8—3,5/25—45 мм, «МС Вариозенитар-К» Макро 3,2—4,5/35—70, «МС Вариозенитар-К» Макро 3,5—4,5/35—105. Компактные телеобъективы с апохроматической коррекцией: «МС АПО Телезенитар-К» 4,5/300, «МС Телезенитар-К» 2,8/135. Объективы имеют байонет типа «К» и рабочий отрезок 45,5 мм (см. таблицу).

Мини-лаборатории «Коника» были представлены на стенде торговой сингапурской фирмой. Модели «Коника найс принт систем» 808 SQA-2 и 818 SQA-2 обеспечивают среднюю производительность до 1200 отпечатков в час форматом 127×89 мм с 35-мм пленки. При применении процесса «Коника CPK-2-2» время обработки фотобумаги составляет 2 мин 40 с. Этот процесс, который получил название «сухой-сухой снимок», сокращает подпитку растворов на 10%. От проявления 24 кадров 35-мм пленки до получения готовых отпечатков проходит около 14 мин. Система состоит из принтера для печати снимков и процессора для обработки пленки. Принтер может располагаться в зоне обслуживания покупателей и быть скомпонован вместе с прилавком, либо принтер и процессор могут размещаться отдельно.



Consumexpo'95

Краткие технические характеристики «Горизонта-205 PC»

Угол панорамирования	120°
Объектив	МС 3,5/50 PC
Разрешающая способность, мм$^{-1}$	58 в центре поля, 35 по краю поля.
Пределы диафрагмирования	от 1:3,5 до 1:22
Выдержки, с	1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/30, 1/60
Возможно многократное экспонирование.	
Габарит	220×115×230 мм
Масса	2870 г

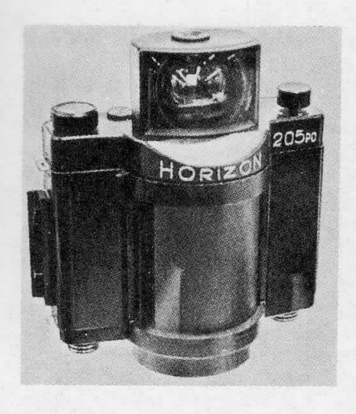
Обе системы комплектуются процессором для пленки CL-KP32 EQA, в котором можно обработать пленки типа 120, 220, 126-12, 126-24, разновидности типа 135 и 110—12/24. Производительность обработки: 40 роликов/час — тип 120, 24 катушки/час — тип 135—36. Время обработки (включая сушку пленки) — 9 мин 30 с. Габарит 1270×530×1165 (высота) мм. Масса (без растворов) — 156 кг. Температура растворов 38° С с подпиткой растворов от 20 мл до 40 мл на каждую пленку при применении процесса для негативной цветной пленки «Коника CNK-4-52». Эти две системы различаются комплектацией принтера/процессора для фотобумаги. Модель 808 SQA-2 оснащена принтером/процессором CL-PP8012EA/8012EB, а модель 818 SQA-2 — CL-PP8112EA/8012EB.

Важное отличие в различных моделях принтера/процессора — цветоанализирующая система: цветное сканирующее устройство или устройство для автоматической компенсации плотностей и цветов (DFS). Обе модели снабжены широким набором дополнительных принадлежностей, которые позволяют выполнять поздравительные карточки-открытки, визитные карточки, печать на документы (2,4 и 8 снимков на одном формате фотобумаги), а также контактную печать с негативов. Принтер/процессор можно оснастить дополнительным загрузочным устройством с двумя каналами, которое позволяет увеличить производительность за счет подачи экспонированной фотобуаги шириной 82, 89, 95 и 102 мм по двум каналам. В зависимости от размера пленки можно увеличить снимки до формата 203×305 мм. Технические характеристики: время обработки — 2 мин 20 с, производительность — от 120 отпеч./час (9×12 см) до 400 отпеч./час (20×30 см), ширина фотобумаги — 82, 89, 95, 102, 117, 120, 127, 152, 165, 203 мм при максимальной длине рулона 175 м, контроль — микрокомпьютер, горячая сушка, сортировка — до 10 заказов, габарит — 1960×860×1150 (высота) мм, масса — 450 кг (без растворов).

Две другие аналогичные модели — 828 SQA и 838 SQA, с которыми могли ознакомиться посетители выставки, более производительны — до 1600 отпеч./час форматом 89×127 мм с 35-мм пленки.

Фирма «Уномат» (Германия) впервые выступила на российском рынке со своим стендом. Фирма имеет представительства во многих странах мира и производит широкий ассорти-

Техническая характеристика	«МС Вариозенитар-К» 2,8—3,5/25—45	«МС Вариозенитар-К» 3,2—4,5/35—70	«МС Вариозенитар-К» 3,5—4,5/35—100	«МС Вариозенитар-К» 4/70—210	МС АПО «Телезенитар-К» 2,8/135	МС АПО «Телезенитар-К» 4,5/300
Фокусное расстояние, мм						
максимальное	45	70	105	210	135	300
минимальное	25	35	35	70		
Относительное отверстие						
максимальное	1:2,8 для f′= 25 мм 1:3,5 для f′= 45 мм	1:3,2 для f′= 35 мм 1:4,5 для f′= 70 мм	1:3,5 для f′= 35 мм 1:4,5 для для f′= 105 мм	1:4 для f′= 70 мм и для f′= 210 мм	1:2,8	1:4,5
минимальное	1:22 для f′= 25 мм 1:29 для f′= 45 мм	1:22 для f′= 35 мм 1:29 для f′= 70 мм	1:22 для f′= 35 мм 1:29 для f′= 105 мм	1:22 для f′= 35 мм 1:29 для f′= 210 мм	1:22	1:22
Угол поля зрения, градусы (по диагонали кадра)	52 для f′= 45 мм 82 для f′= 25 мм	62 для f′= 35 мм 35 для f′= 70 мм	63 для f′= 35 мм 28 для f′= 105 мм	36 для f′= 70 мм 11 для f′= 210 мм	18	8
Минимальное расстояние съемки, м	0,8	0,8	1,5	1,3	1,3	3
Число линз/компонентов	10/10	9/9	13/12	12/9	5/4	7/6
Присоединение светофильтров	По наружному диаметру 60 мм	М 58×0,75	По наружному диаметру 65 мм	М 58×0,75	М 58×0,75	М 72×0,85
Габарит, мм	∅ 61×65	∅ 62×74	∅ 66×85	∅72×148	∅ 66×83	∅80×155
Масса, г	430	375	600	640	430	990



мент фототехники и видеопринадлежностей. Около года назад фотовспышки и видеоосветители появились на прилавках московских фотомагазинов, и теперь фирма предпринимает значительные усилия, чтобы закрепиться на российском рынке. Присутствие президента фирмы Армина Сауера на открытии выставки подтверждает серьезность намерений. Фототехника была представлена разнообразными моделями фотовспышек для любителей и профессионалов, добротными штативами для фото- и видеокамер с разнообразными поворотными головками и подъемом от рукоятки центральной штативной стойки до максимальной высоты 186 см (для модели PSV 707). В программе фирмы — моноподы, настольные компактные штативы, платформы быстрого присоединения камер, зонтичные отражатели, а также творческие и эффектные фильтры, разнообразные кофры для фото- и видеоаппаратуры. Для любительских и профессиональных видеокамер «Уномат» производит многочисленные аккумуляторные осветители, а также зарядные устройства. Сенсацией выставки «Фотокина-94» было устройство «Уномат RC 404 MHA», обеспечивающее заряд аккумулятора в рекордно короткий срок — за 5 мин. На Консумэкспо» фирма впервые продемонстрировала и несколько моделей компактных камер «Уномат».

Сейчас трудно предугадать, на каких отраслевых международных выставках в этом году будет демонстрироваться фототехника, но, пожалуй, самой значительной станет экспозиция «Фотомир Москва».

В. АНЦЕВ

Точечный источник в фотоувеличителе

Применение точечного источника света в фотоувеличителе обеспечивает ряд преимуществ: повышается контурная резкость, увеличивается локальный контраст мелких деталей фотографического изображения, определяющий его четкость, достигаются хорошая равномерность освещенности и высокая яркость кадра. Однако при этом резко возрастают требования к настройке светооптической системы увеличителя. Необходимо точное проецирование конденсором тела накала источника в зрачок объектива. Если при замене обычного источника света на точечный вообще невозможно настроить увеличитель, то нужно определить причины этого. Предлагаемая методика поможет определить оптимальные параметры светооптической системы увеличителя при работе с точечным источником света.

1. Для определения опытным путем фокусного расстояния оптической системы необходимо извлечь конденсор из увеличителя и спроецировать через него на лист бумаги какой-либо объект, например яркое окно комнаты. Оптическое изображение при этом нужно максимально сфокусировать. Фокусное расстояние конденсора $f_к$ определяется по формуле:

$$f_к = \frac{LBb}{(B+b)^2},$$

где B — габарит объекта, в — габарит оптического изображения объекта, L — расстояние между объектом и его оптическим изображением.

2. Замер расстояния h от главной плоскости H конденсора до негатива (см. рис.). С достаточной для практики точностью можно считать, что конденсор имеет одну единственную главную плоскость (то есть, что передняя и задняя главные плоскости оптической системы конденсора совпадают) и что как для симметричных, так и для несимметричных типов конденсоров главная плоскость проходит посредине между наружными их поверхностями.

3. Расчет расстояния S от главной плоскости конденсора до точечного источника света производится по формулам для двух предельных значений коэффициента увеличения K_{max} и K_{min}, используемых на практике при работе с данным увеличителем:

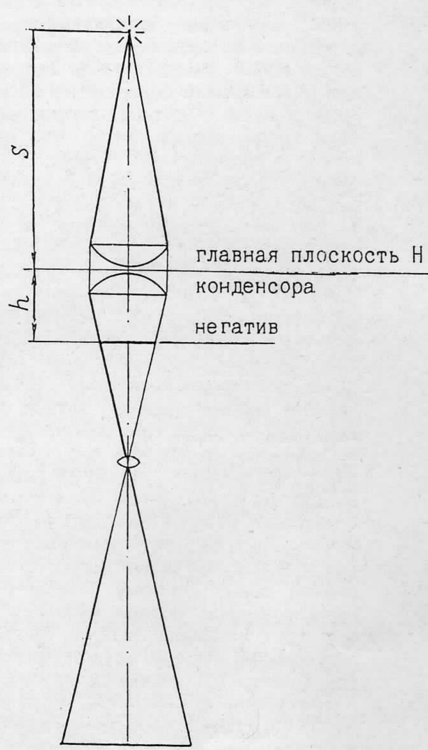
$$S_{max} = \frac{(f_o(1+1/к_{max})+h)f_к}{f_o(1+1/к_{max})+h-f_к},$$

$$S_{min} = \frac{(f_o(1+1/к_{min})+h)f_к}{f_o(1+1/к_{min})+h-f_к},$$

где f_o — фокусное расстояние объектива увеличителя.

Полученные значения S_{max} и S_{min} позволяют определить, обеспечивает ли конструкция увеличителя установку точечного источника света на требуемом расстоянии от конденсора во всем диапазоне перестройки коэффициентов увеличения. Если результаты неприемлемые, необходимо изменить конструкцию крепления источника и, возможно, удлинить тубус. Можно изменить другие параметры системы — применить объектив или конденсор с другим фокусным расстоянием или изменить расстояние h между главной плоскостью конденсора и негативом. Анализ формул подскажет, какие из величин необходимо изменять и насколько для выполнения оптимальных условий. Нужно иметь в виду, что в зависимости от соотношения диаметра конденсора и диагонали кадрового окна увеличение расстояния h может привести к виньетированию светового потока по углам кадра.

В качестве точечного источника вполне подходят имеющиеся в продаже галогенные лампы типа КГМ 150 Вт, 24 В и КГМ 100 Вт, 12 В для кинопроекторов. Располагать лампу в тубусе увеличителя необходимо горизонтально. Световой поток галогенной лампы при номинальном напряжении часто оказывается чрезмерным, поэтому нужно предусмотреть возможность его ослабления с помощью теплостойких нейтральных светофильтров. Изменять напряжение питания лампы не рекомендуется, так как при этом нарушается галогенный цикл ее работы. Помните, что при печати с точечным источником света нельзя пользоваться диафрагмой объектива для снижения освещенности кадра.



И. СЕМИРЕЧЕНСКИЙ

«ЭОС» — новое поколение фотокамер «Кэнон»

Еще один шаг по лестнице технического прогресса к однообъективным зеркальным камерам с автоматической фокусировкой сделал гигант мировой фотопромышленности — фирма «Кэнон». Система «ЭОС» (аббревиатура от «Электро-Оптикал Систем») включает несколько моделей камер: от профессиональной «ЭОС-1» до любительских с широким набором сменной оптики (около 50 объективов) и дополнительных принадлежностей. Не заостряя внимание на чисто технических показателях (они неоднократно приводились в рекламе фирмы, размещенной в нашем журнале), остановимся на новых возможностях, которые дает эта система, на первых впечатлениях от ее работы.

Можно смело утверждать, что это чрезвычайно разносторонняя и технически совершенная система. Объективы серии ЕФ (к сожалению, в новых камерах нельзя использовать прежние объективы с оправой ФЛ или ФД) не только охватывают весь диапазон фокусных расстояний от 14 до 1200 мм (среди них более 20 зумов), но и включают типы, предназначенные для специальных съемок: «тилт-шифт» (возможность поворота и смещения оптической оси) 24/3,5, 45/2,8 и 90/2,8; макро 50/2,5 и 100/2,8; портретный объектив с регулируемой мягкостью изображения 135/2,8, рекордный по светосиле стандартный объектив 50/1,0. Высокоточная автоматическая фокусировка совершенно бесшумна и производится с большей скоростью, чем у объективов других фирм, что особенно важно в репортажной съемке. Это достигается благодаря применению ультразвуковых моторов в каждом объективе (USM), а также системы наводки как по горизонтальным, так и по вертикальным линиям объекта. Нижний уровень освещенности сюжета, достаточный для автофокусировки, настолько мал (1 eV), что глазом в такой полутьме навести точно практически невозможно. Предусмотрено несколько режимов автофокусировки. В обычном режиме («один снимок») затвор срабатывает только после того, как объектив сфокусировался на объекте, а в режиме «Серво» он непрерывно следит за движущимся объектом. Учитывается, что в момент срабатывания затвора фокусировка «замораживается», и быстро перемещающийся объект за это время может выйти из наиболее резкой зоны. Поэтому, чтобы избежать нежелательной потери резкости, микропроцессор камеры вносит необходимую поправку на точный момент экспозиции в зависимости от скорости и направления перемещения объекта. Быстрота внесения поправки в положение точной фокусировки настолько велика, что позволяет снимать спортивные сюжеты со скоростью до 4,5 кадров в секунду («ЭОС-1»).

В автофокусировку введены и другие новшества. Более широкое поле с тремя чувствительными зонами, когда камера следит за объектом, не обязательно находящимся в середине кадра («ЭОС-500»), а также («ЭОС-5») наводка по объекту, на который направлен взгляд фотографа. После наводки можно проверить нужную глубину резкости — в левом верхнем углу фокусировочного экрана расположен специальный маркер проверки глубины. «Наводку по взгляду» имеет пока лишь одна модель. Лидер системы «ЭОС-1Н» не имеет этого варианта. Возможность ручной фокусировки во многих моделях дополняет эти удобства.

Не менее широк и выбор экспозиционной автоматики (АЕ). Наряду с уже привычными приоритетом выдержки, приоритетом диафрагмы и обычной программой фотограф может выбрать программу, которая, в зависимости от фокусного расстояния объектива, отдаст предпочтение более короткой выдержке или маленькой диафрагме. То есть прежние режимы «теле-» или «широкоугольной» программы устанавливаются автоматически. Введенная пока только этой фирмой программа «глубины резкости» выбирает диафрагму, которая обеспечит необходимую глубину фокусировки, отделив, например, портрет от фона или передав резко все детали многопланового пейзажа. Ручной режим экспозиции предусмотрен во многих моделях, причем в «ЭОС-1» шкала индикации в видоискателе указывает, насколько установленная экспозиция отклоняется от рекомендованной экспонометром камеры. Широкий диапазон выдержек (от 30 до 1/8000 с у «ЭОС-1» и «ЭОС-5»), синхронизация со вспышкой при 1/250 или 1/200 с, регулировка через 1/3 ступени экспозиции расширяют возможности при самых сложных условиях съемки.

Системы замера экспозиции также многозначны. От 6 («ЭОС-1») до 16 («ЭОС-5») зон измерения позволяют сравнивать результаты с базовой программой, заложенной в компьютер камеры, и надежно исключить влияние неба, контрового света, нестандартного фона и других «разусредняющих» сюжет обстоятельств. Наряду со средневзвешенным замером экспозиции по всему кадру возможен частичный (5,8% площади) или точечный (2,3%) замер. В любительских моделях «ЭОС-1000» и «ЭОС-100» предусмотрены специальные программные режимы, аналогичные магнитным картам аппаратов «Минолта». Это «портрет» (нерезкость фона), «пейзаж» (резкость всех планов), «крупный план» (частичный экспозиционный замер и оптимальная глубина резкости), «спорт» (минимальная выдержка). Необычен режим «мягкий фокус», автоматически выполняющий двойную экспозицию: первую при точной наводке, а вторую — при небольшой расфокусировке, что создает эффект туманности. Набор потребительских функций в «ЭОС-1» позволяет одним нажатием кнопки подрегулировать автоматику камеры к конкретным требованиям снимающего.

Работа со вспышкой, как и обычно, не доставляет хлопот. В некоторых моделях («ЭОС-500», «ЭОС-100 ФН») небольшая вспышка встроена в камеру, а вспышки серии ЕЗЕТ работают автоматически с любой моделью.

Информация на внешнем дисплее и наиболее важная в видоискателе, поле зрения в окуляре, полностью совпадающее с изображением на пленке, удобная форма, прочный корпус, выносное питание, бесшумное срабатывание, автоматическая перемотка — все это делает систему «ЭОС» универсальной, пригодной для любых съемок. Имеется и «ручная» модель — «ЕФ-М» без автофокусировки, но рассчитанная на применение объективов новой серии и с автоматической экспозицией. Сменные фокусировочные экраны («ЭОС-1» и «ЭОС-5»), угловой видоискатель и окулярная лупа, сменные задние стенки, дистанционное управление, приспособления для макро- и микрофотографии придают законченность системе. Стоящая несколько особняком модель «РТ» не имеет прыгающего зеркала, оно заменено полупрозрачным неподвижным, что снизило уровень сотрясения при съемке и позволило ввести почти киносъемочный режим — 10 кадров в секунду. При макросъемке, когда нет необходимости обеспечивать резкость в бесконечности, на камерах «ЭОС» с помощью конвертера «ФД-ЭОС» могут быть использованы неавтофокусные объективы с оправой ФД, причем сохраняется автоматическая экспозиция в режиме рабочей диафрагмы.

Изящные и технически совершенные камеры «Кэнон ЭОС», безусловно, заинтересуют как профессионалов, так и увлеченных фотолюбителей.

А. ШЕКЛЕИН

Шифт-объективы завода «Арсенал»

Старинные громоздкие тяжелые фотоаппараты с мехом и современные студийные камеры обладают существенным преимуществом перед обычным малоформатным аппаратом — возможностью смещения, наклона, поворота объективной передней, а иногда и задней кассетной доски. Такое устройство позволяет решать при съемке разнообразные задачи, гарантирует высокое качество изображения, контроль глубины резкоизображаемого пространства, формы (коррекция вертикальных линий) и положения изображения на фотоматериале (см. «Ф», 1991, № 8—12; 1992, № 2—12).

Малоформатный фотоаппарат лишен указанных подвижек, что существенно ограничивает работу фотографа. Попыткой хотя бы частично решить эту проблему стал выпуск пару десятилетий назад объективов со смещением или наклоном оптической оси (шифт-тилт оптика). Эти объективы удобны в архитектурной съемке для исправления «падающих вертикалей» при сильном наклоне фотокамеры вверх. При съемке фокальную плоскость фотоаппарата располагают параллельно вертикальному зданию, а объектив смещают вверх. В творческой фотографии, манипулируя наклонами фотоаппарата и смещением объектива, можно добиться различных изобразительных решений.

Эта оптика представляет собой широкоугольные объективы с полем изображения большим, чем необходимо для охвата кадра 24×36 мм. Так, в объективе с фокусным расстоянием 35 мм полезный угол высококачественного изображения составляет около 80° вместо обычных 63°. Оптическую систему объектива можно смещать (до 12 мм) относительно деталей присоединительной оправы в плоскости перпендикулярной оптической оси. Это производится с помощью направляющей в виде ласточкина хвоста, микрометрического винта и специальной шкалы с ценой деления 1 мм.

Разработанный в 1990 году на киевском заводе «Арсенал» объектив «ПКС Мир-67 Н» стал первым серийным объективом со смещением оптической оси.

Объектив «ПКС МС Мир-67Н», переименованный в 1993 году в «ПКС Арсат Н» 2,8/35 (производное от слова «Арсенал»), в обычном варианте имеет байонет типа «Н» и предназначен для малоформатного однообъективного зеркального «Киева-19». Были разработаны варианты объектива для камер «Зенит» (с резьбовым соединением М42×1 и байонетом «К»).

Объектив обеспечивает смещение оптического блока перпендикулярно оптической оси до 11+0,5 мм и его вращение вокруг оси байонета на 360° с фиксацией через каждые 30°. Поскольку формат кадра в фотоаппарате прямоуголен, то смещение оптического блока является непостоянным и изменяется для каждого угла поворота. Максимальное смещение, при котором исключено виньетирование, определяется по специальной шкале. Конструкция дает возможность любого смещения оптической оси объектива относительно центра кадра. Известны конструкции зарубежных фирм, в которых смещения осуществляются в двух взаимно перпендикулярных направлениях, а повороты объектива вообще отсутствуют. Выпускаются объективы, у которых кроме смещения по вертикали и горизонтали возможен поворот до 360° с фиксацией через каждые 30° («РС-Никкор»).

Технические характеристики объектива «ПКС Арсат Н» 2,8/35 в сравнении с некоторыми зарубежными шифт-объективами приведены в таблице.

Поле зрения объектива для смещенного положения — 80°. «ПКС Арсат Н» 2,8/35 имеет следующую разрешающую способность ($мм^{-1}$) при расстоянии съемки

	∞	0,3 м
Центр	45	43
Край поля	30	7
При смещении (y^{-1} = 26 мм)	27	—

где y^1 — расстояние от центра кадра до рассматриваемой точки изображения.

Формула цветности объектива (— 15 — 0 — 0) с допускаемым отклонением ±3 на крайние значения. Коэффициенты пропускания и рассеяния не менее 0,8 и не более 0,015 соответственно. Освещенность на краю поля изображения по отношению к центру при полном относительном отверстии составляет не менее 35%, а при смещении оптической оси — 18%.

В обозначение украинских объективов входит аббревиатура ПКС, составленная из первых букв слов «перспектива, контроль, смещение». В обозначении других зарубежных объективов применяется аббревиатура PC («perspective control» — контроль перспективы). Аббревиатура «TS» у объектива фирмы «Кэнон» является производной от английских слов «tilt» (наклон) и «shift» (смещение).

В 1993 году киевляне разработали и изготовили опытные образцы объектива со смещением оптической оси «ПКС Арсат» 4,5/55 для среднеформатных зеркальных фотоаппаратов типа «Киев-60» (исполнение «С») и «Киев-88» (исполнение «В»). При повороте специального кольца оправа последнего объектива дает поперечное смещение оптического блока от 0 до 12 мм. Разворот объектива на 360° и установку угла обеспечивают специальный механизм с фиксацией всего объектива при дополнительной подвижке заднего блока линз. Особенность объектива в том, что кроме традиционного управления диафрагмой с помощью кольца, ее можно закрывать до заранее установленного значения при нажатии на тросик, находящийся в специальном гнезде на кольце репетитора диафрагмы. Поле зрения объектива при смещенном положении — 85°. Объектив имеет следующую разрешающую способность ($мм^{-1}$) при расстоянии съемки

	∞	0,5 м
Центр	50	40
Край поля	30	15
При смещении (y^1 = 46 мм)	25	—

Формула цветности объектива — 9,8—0—0 (−0,5) с допускаемым отклонением ±3 на крайние значения. Коэффициент пропускания и рассеяния объектива не менее 0,88 и не более 0,025 соответственно. Освещенность на краю поля изображения по отношению к центру при полном относительном отверстии составляет не менее 35%, а при смещении оптической оси — 18%.

Известны объективы, у которых ось оптической системы может наклоняться (до 11°) относительно опорной плоскости присоединительной оправы («Кэнон TS» 2,8/35).

К недостаткам рассматриваемых объективов следует отнести появление дисторсии, если плоскость изображения непараллельна плоскости задней стенки фотоаппарата, падение освещенности по полю, что может потребовать коррекции экспозиции при съемке.

Объектив с наклоном оптической оси дает возможность контролировать глубину резкости, выполнять панорамную съемку, используя объектив в двух его крайних положениях. Соединение полученных фотографий образует качественную панораму.

Шифт-объективы можно применять при съемке больших стеклянных поверхностей (фотографирование картин в музее). Они полезны и в тех случаях, когда в кадр попадает посторонний предмет, мешающий съемке (ветка, столб). Шифт-оптика значительно расширяет изобразительные возможности опытного фотографа.

Объектив	Количество линз/групп	Угол поля зрения в пределах кадра,°	Ближний предел фокусировки, м	Длина, мм	Масса, г	Для камер
«ПКС Арсат Н» 2,8/35 (ПКС «Мир-67Н»)	8/11	67	0,3	79	550	«Киев-19» (варианты для «Зенита»)
«ПКС Арсат» 4,5/55	7/9	69	0,5	100	900	«Киев-60», «Киев-88»
«Зуйко Шифт» 3,5/24	12/10	84	0,5	75	510	«Олимпус»
PC-«Супер-Ангулон» 2,8/28	12/10	93	0,28	90	565	«Лейка»
«PC-Никкор» 3,5/28	9/8	74	0,3	69	382	«Никон»
«PC-Никкор» 2,8/35	7/7	62	0,3	66	320	«Никон»
«Канон TS» 2,8/35	9/8	63	0,3	77	550	«Кэнон»
«PC-Куртагон» 4/35	7/6	78	0,3	56	280	«Лейка»

А. ТРАЧУН,
Н. КАЛИНИНА

Репортер — часть события...

Интервью с известным американским фотожурналистом Карлом Майденсом ведет психолог, член Союза фотохудожников России Владимир Бутенко



ФОТО **КАРЛА МАЙДЕНСА**

СЕНАТОР ДЖОН Ф. КЕННЕДИ С ЖЕНОЙ В БОСТОНЕ. 1958 г.

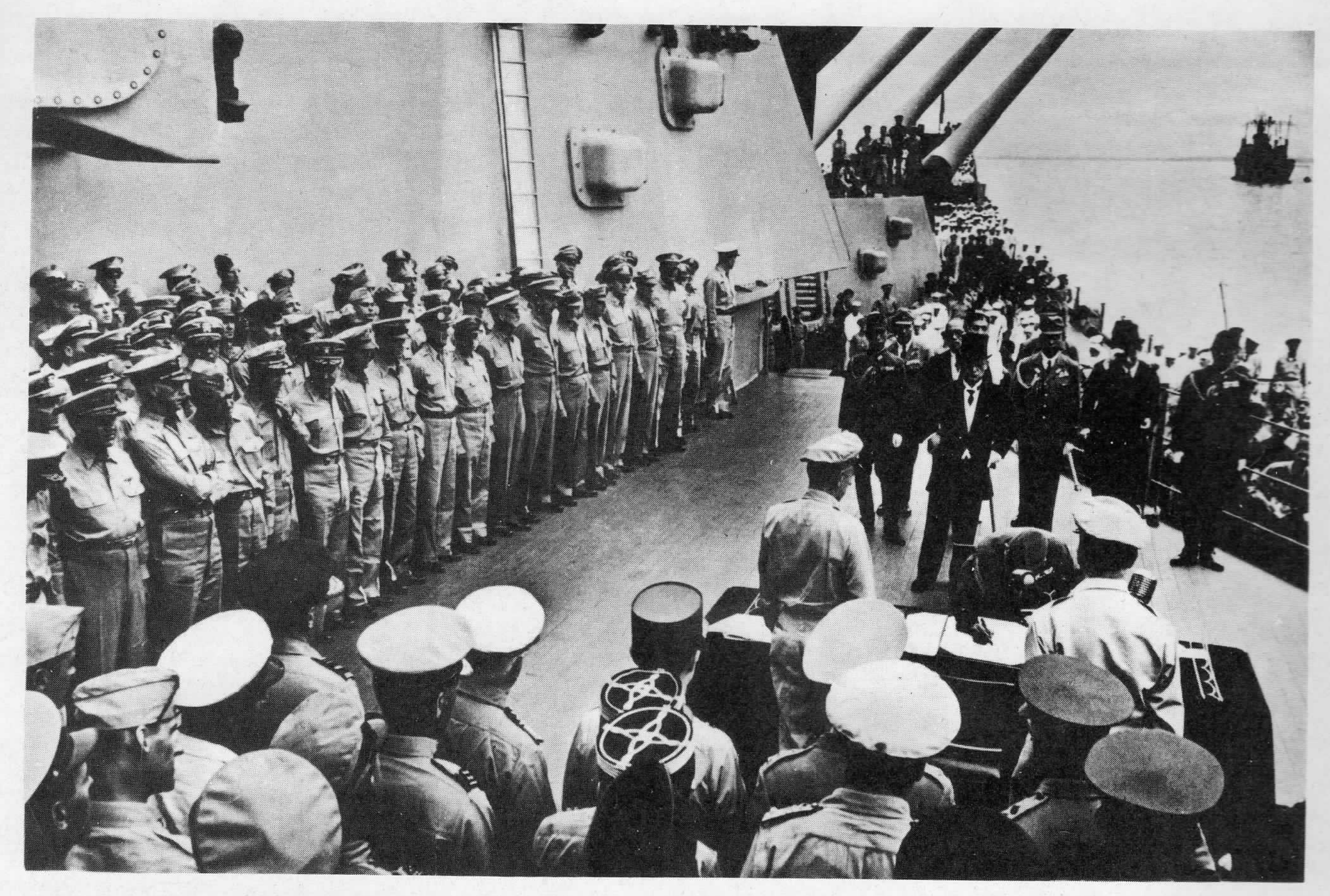
В. Б.: Скажите, Карл, как становятся фотожурналистами в Америке?
К. М.: Я начинал в середине 30-х годов как пишущий репортер и взял в руки фотоаппарат для того, чтобы проиллюстрировать текст. Однажды сделал действительно интересный кадр. Вышел прогуляться на Уолл-стрит во время обеденного перерыва и увидел человека, стоящего на деревянном ящике и произносящего зажигательную речь. Его окружала небольшая толпа. Это был Юджин Дениел — борец за справедливость. Я сфотографировал его, сделал отпечатки. Журнал «Тайм» купил и опубликовал этот снимок, а я стал внештатно работать для «Тайма». В 1936 году открылся журнал «Лайф», и я был туда принят на постоянную работу.
В. Б.: Вас до сих пор называют военным фотографом. Во время второй мировой войны вы работали в России, Германии, Италии и Японии. Известны ваши репортажи из Вьетнама, Кореи, Эфиопии. Оказавшись в опасной ситуации и будучи свидетелем события, затрагивающего ваши гражданские чувства, что вы предпочитаете делать — фотографировать или участвовать в происходящем?
К. М.: Всегда существует этот выбор — с ним сталкивается каждый фотожурналист.

ПРЕМЬЕР-МИНИСТР АНГЛИИ УИНСТОН ЧЕРЧИЛЛЬ. 1955 г.



НЕМЕЦКИЙ ВОЕННОПЛЕННЫЙ. РИМ. МАЙ 1944 г.





ПОДПИСАНИЕ ПАКТА О КАПИТУЛЯЦИИ ЯПОНИИ НА БОРТУ АМЕРИКАНСКОГО КРЕЙСЕРА «МИССУРИ» В ТОКИЙСКОЙ БУХТЕ 2 СЕНТЯБРЯ 1945 г.

Должен ли я снимать или оказывать помощь, если это кому-то нужно? Каждый отвечает на этот вопрос самостоятельно. Если он считает себя настоящим фотожурналистом, а следовательно, историком (ведь фотожурналист по сути тот же историк), то для него гораздо важнее запечатлеть происходящее, нежели участвовать в событии наряду со всеми. Однозначного ответа не существует: сложившиеся обстоятельства определяют поведение репортера, особенно в случае военных действий, когда жизнь людей подвергается опасности. Я и мои знакомые репортеры всегда помогали тем, кому требовалась немедленная помощь.

В. Б.: Вы фотографируете женщину, у которой убили сына. О чем вы думаете в этот момент?

К. М.: Съемка при таких обстоятельствах — это вторжение в частную жизнь. Сделать фотографию, не потревожив человека, это тоже проблема, с которой мы сталкиваемся каждый день. Иногда снимать вообще невозможно. Я никогда не спрашиваю, можно ли мне фотографировать. Задав такой вопрос, я уже воздействую на ситуацию, которая меня интересует, изменяю ее.

Важно понять, что фотографы — часть мира, часть события. И поэтому большинство людей хорошо понимают, почему их фотографируют.

В. Б.: Я вижу в вашей книге множество великолепных портретов. Здесь Черчилль, Хрущев, Кеннеди, Фолкнер, Томас Манн, Набоков, Индира Ганди. Что вы можете сказать о ваших отношениях с людьми, которых снимаете, легко ли вам даются эти контакты?

К. М.: Существует разница между тем, как фотограф видит людей, и тем, как они видят себя сами. Глядя на портрет, я могу сказать, нравится ли фотограф портретируемому, удалось ли им найти общий язык. Необходимо почувствовать портретируемого, присмотреться, изучить его. Это взаимный процесс: портретируемый тоже изучает фотографа. Важно, чтобы он увидел дружелюбного человека и компетентного специалиста в своем деле.

В. Б.: Разговариваете ли вы с портретируемым, используете ли типичные приемы, чтобы человек почувствовал себя перед камерой более раскованно?

К. М.: Здесь нет жестких правил. Некоторые люди вообще не хотят фотографироваться по ряду причин. Например, им не нравятся собственные фотографии. Я и сам не люблю свои изображения. Думаю, связано это с тем, что идеальный, воображаемый «образ Я» расходится с реальным образом, который я вижу на снимке. Люди этого типа никогда не выглядят на фотографии так хорошо, как им хотелось бы. Вспоминается один случай из моей жизни. Эта история касается портрета Уильяма Фолкнера. Известно, что он терпеть не мог репортеров и фотографов. Большинство писателей того времени были бы счастливы сфотографироваться для журнала «Лайф», где я работал, но только не Фолкнер. Он даже не отвечал на телефонные звонки. Однако нашему журналу очень хотелось получить его фотографию, и я начал искать возможность встретиться с ним. Через его зятя мне удалось получить разрешение на двух-трехминутную встречу с писателем. Конечно, этого времени очень мало для хорошего портрета, но я знаю одно замечательное правило: как бы мало времени вам ни выделяли для съемки, в реальности его будет гораздо больше! Перед встречей один из присутствующих там отвел меня в сторону и сказал: «Не разговаривайте с ним, стойте за моей спиной и снимайте. Говорить буду только я». Я установил свет, и тут Фолкнер сам подошел ко мне, дружелюбно протягивая руку: «Здравствуйте, господин Майденс! Как любезно с вашей стороны приехать сюда для того, чтобы меня сфотографировать!»

В. Б.: Что может сделать фотограф, чтобы лицо портретируемого ожило, приобрело выражение?

К. М.: У меня нет специальных средств или приемов. Но напомню историю о том, как Карш фотографировал Черчилля. Тот долго и совершенно безучастно сидел перед камерой, покуривая сигару. Раздраженный этим Карш, приготовив все для экспонирования, вышел из-под черного покрывала и вырвал у Черчилля сигару изо рта... Эта фотография стала самой знаменитой у Карша, а может быть, и у Черчилля.

В. Б.: У вас опасная профессия. Что говорит себе репортер Майденс, когда ему страшно? Как он себя защищает?

К. М.: Ну, во-первых, для военных фотожурналистов само использование фотоаппарата является в определенной степени защитой. Во-вторых, фотограф рискует жизнью и все-таки продолжает работать, потому что его главная цель — снимать, делать фотографии и таким образом писать историю. Я всегда чувствую, что мой долг — фотографировать, и это придает мне силы. Потребность снимать помогает фотографу преодолеть все препятствия.

Дайджест зарубежной фотопрессы

Вспышка для макросъемки



Фирма «Микрофилд сайентифик» представила на суд покупателей автоматическую вспышку для макрофотографии и съемки с близкого расстояния «Юзо автоматик макрофлаш». Вспышка имеет систему измерения TTL, что исключает сложные расчеты для определения правильной экспозиции. Другая особенность новой модели — возможность соединения с большинством камер разных фирм с помощью сменной колодки при сохранении работы системы TTL. Имеется также ручной режим для использования со старыми камерами или при специальных приемах освещения. Кроме кольцевой вспышки, позволяющей создать бестеневое коаксиальное освещение, конструкция имеет точечную вспышку, дающую желаемое распределение теней.

Предлагает «Минолта»



Новую модель однообъективной зеркальной камеры можно считать наиболее простой в эксплуатации. «Дайнекс 300 si» имеет улучшенную программу «распознавания сюжета», которая позволяет выделить главный объект и установить оптимальную экспозицию.
Важные новшества этой модели — восьмисегментное поле экспонометра, непрерывное фазовое определение автофокусировки, встроенная вспышка и экспертный выбор программ. Имеется пять программных режимов, устранение эффекта «красного глаза», автоспуск, непрерывная или единичная протяжка пленки, а также возможность переключения с автоматической фокусировки на ручную. Вспышка может работать в режиме заполняющего света, предусмотрено ее беспроводное включение от внешнего источника.
Система автофокусировки использует широкоугольную зону в поле зрения видоискателя, что значительно улучшает возможности композиционного построения кадра и упрощает слежение за движущимися объектами. При пониженном освещении, соответствующем световому числу 1 EV, точная фокусировка достигается за счет высокочувствительного светоприемника. Возможна предварительная установка фокусировки на определенное расстояние, а также ручная наводка на резкость.
Среди новых объективов фирмы — предназначенный для портретной съемки «AF 2,8/100» (софт фокус) является первым автофокусным объективом, меняющим характер изображения: от полной резкости до максимального смягчения, что регулируется специальным кольцом на оправе.
Зум-объектив «AF 4,5—5,6/75—300» — первый объектив с автофокусировкой, охватывающей большой диапазон фокусных расстояний с сохранением высокого качества изображения при съемке от бесконечности до 1,45 м. Максимальное увеличение — 0,25 крат.
Весьма распространенный по набору фокусных расстояний зум-объектив «AF 3,5—4,5/35—70» при достаточной светосиле позволяет снимать в положении «макро» с увеличением 0,15 крат.

По материалам журнала «Бритиш фотографи»

Календари «Синара»

Природа в ее первозданном состоянии — тема очередного календаря, выпущенного фирмой «Синар». Новое издание известного швейцарского производителя крупноформатных фотокамер демонстрирует изумительные прибрежные пейзажи Бретани, снятые фотографом Андресом Вейднером. Эти работы — великолепный пример умелого использования разработанной Анселом Адамсом системы зонного измерения экспозиции при съемке камерой «Синар». Календарь издан на высочайшем полиграфическом уровне, каждый его лист может быть помещен в паспарту и использован в качестве репродукции при оформлении интерьера.
Издавая свои календари, «Синар» стремится показать выдающиеся произведения фотографов всего мира, работающих крупноформатными камерами фирмы.

Из пресс-релиза фирмы «Синар»

ЭКСТРАКАМЕРЫ И ОБЪЕКТИВЫ

Canon

ПРОФЕССИОНАЛАМ И ФОТОЛЮБИТЕЛЯМ



ТЕХНОЛОГИЯ ЗАВТРА—СЕГОДНЯ

Для вас: профессиональные модели EOS1 и легендарная механическая F-1;

высококлассные любительские модели зеркальных камер: EOS100, EOS500, EOS-1000 F, 1000 FN с автофокусировкой, автоматическими и ручным режимами управления, а также простая, удобная в работе полностью с ручным управлением камера EF-M;

широкий ассортимент компактных камер: экстравагантные автоматические Epoca с автофокусировкой, оригинальным вариообъективом 3,2—8/38—135 мм и мощной фотовспышкой, встроенной в поворотную крышку объектива;

разнообразные миниатюрные автоматические камеры: Prima Twin S, Prima Zoom mini, Prima 5 с встроенной вспышкой и широким спектром автоматических программ для самого требовательного фотолюбителя;

объективы высокого качества, включая разработки с уникальными оптическими характеристиками; система принадлежностей и программных автоматических вспышек.

Впервые на российском рынке новейшая зеркальная камера Canon EOS 5.

Эпохальное, поистине сенсационное открытие в технологии производства фотоаппаратов — автоматическое управление фокусированием по взгляду фотографа в Canon EOS 5.

Камера автоматически произведет фокусировку по пяти окнам в поле видоискателя сюжета, на котором сосредоточился глаз фотографа. Она также запомнит различные положения глаза и сможет усовершенствовать управление фокусированием.

Основные характеристики Canon EOS 5

Малоформатная (35 мм) зеркальная камера с фокальным затвором, с автофокусировкой, автоэкспонированием, встроенной вспышкой и встроенным моторным приводом.

Видоискатель: фиксированный, пентапризма прямого визирования; поле изображения по вертикали — 92%, по горизонтали — 94%.

Фокусирующие экраны: взаимозаменяемые, стандартный — с автофокусировочными окнами системы управления фокусированием по взгляду.

Затвор: фокальный, с вертикальным движением шторок.

Выдержки: 1/8000—30 с и «В», «Х» — синхронизация до 1/200 с.

Информация в видоискателе: индицируется внутри поля изображения и под ним на семисегментном буквенно-цифровом маскированном ЖК-дисплее.

Система управления автофокусировкой: TTL-SIR, тип пассивного детектирования, возможна ручная фокусировка.

Рабочий диапазон AF:EV O — 18 для пленки 100 ISO.

Измерение света: TTL при полностью открытой диафрагме, три измерительных режима — оценочный, точечный (3,5% от поля видоискателя) и усредненный; измерительная система переключается автоматически при съемке вертикальных кадров.

Диапазон экспоизмерений: EV 1—20 при 1,4/50 мм.

Режимы съемки: всего 10 режимов; TTL — вспышка AE; режим для применения стробоскопического присоединителя к PC терминалам, а также ручной режим экспонирования.

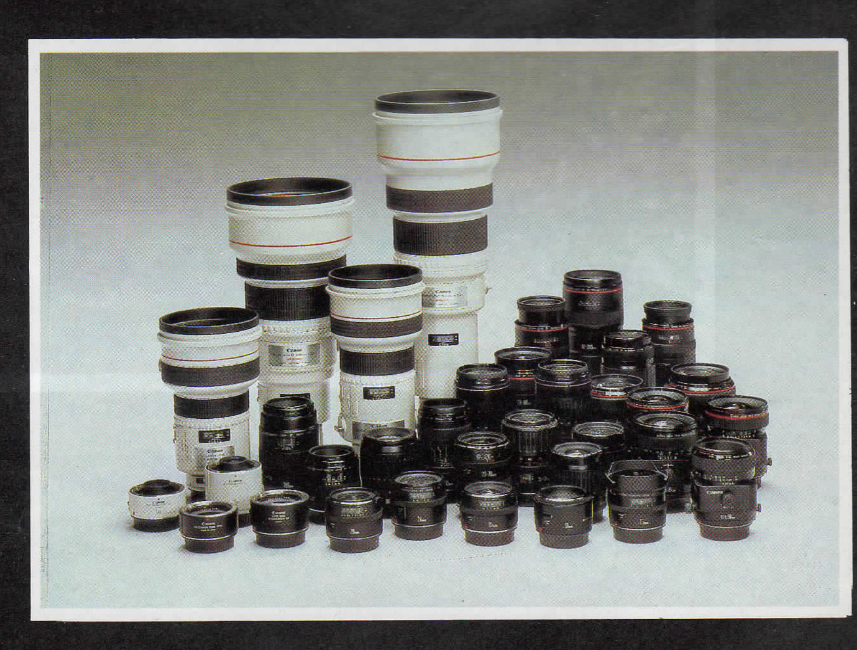
Другие функции: предупреждение вибрации камеры при длительных выдержках, мультиэкспонирование, экспокоррекция ±2 ступени, экспозиционная автовилка, три режима протяжки пленки — до 5 кадров/с.

Встроенная вспышка: убирающийся тип TTL — автозум-вспышка, размещенная в пентапризме. Ведущее число GN=13 для объектива с f'=28 мм и 17 для f'=80 мм при 100 ISO.

Дополнительное управление функциями камеры по желанию фотографа.

Батарея: шестивольтовая литиевая 2CR5. Габарит: 154×121×75 мм. Масса: 665 г без батареи.

Поставщик: Canon Inc, Tokyo, Japan.





ВЕСНА ПОБЕДЫ. ГЕРМАНИЯ. МАЙ 1945 г.

ФОТО ПАВЛА ДЕБАБОВА

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

Индекс 70869